



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte

Trabajo Final de Máster:

**Jean Delville y la configuración de los salones
d'Art Idéaliste en la Bélgica de *fin-de-siècle***



L'École du silence, óleo sobre lienzo, 180 x 153 cm., 1929.

Chi Mei Museum, Taiwan.

Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-315>

Alumna: Ester Gallegos Cordero

Tutora: Irene Gras Valero

Barcelona, 21 de julio de 2017

Índice

1. Introducción	3
1.1 Elección del tema	3
1.2 Justificación del título del trabajo	4
1.3 Hipótesis y objetivos planteados	5
1.4 Estructura del trabajo	6
1.5 Metodología	8
1.6 Estado de la cuestión	10
2. El <i>fin-de-siècle</i> en Europa.....	12
2.1 <i>Mal-du-siècle</i>.....	15
2.1.1 Corrientes Filosóficas del <i>mal-du-siècle</i> : El Pesimismo y el Nihilismo	16
2.1.2 El interés por el ocultismo y el esoterismo en el siglo XIX.	18
2.2 Simbolismo	22
2.2.1 El Simbolismo Belga	28
3. Vida y trayectoria artística de Jean Delville	31
3.1 Primeros años: 1867-1890.....	31
3.1.1 Formación	31
3.1.2 Participación en <i>l'Essor</i>	32
3.2 Organización y participación en los salones simbolistas: 1888-1899	34
3.2.1 Los salones de la <i>Rose+CroixEsthétique</i>	36
3.2.2 Los Salones <i>Pour l'Art</i>	38
3.2.3 Las exposiciones de arte ideográfico de KVMRIS.....	40
3.2.4 Los Salones <i>d'ArtIdéaliste</i>	41
3.3 Entre Bélgica y el Reino Unido: 1900-1933.....	42
3.3.1 Profesor en la <i>Glasgow School of Art</i>	43
3.3.2 Profesor de la Academia de Bellas Artes en Bruselas	45
3.3.3 Exilio en Londres	48
3.3.4 De regreso a Bruselas.....	48
3.4 La etapa de Mons: 1934-1947	52
3.5 De regreso a Bruselas y últimos años: 1947-1953.....	55

4. La difusión del idealismo estético en Bélgica: Los salones d'Art Idéaliste.....	57
4.1 El idealismo estético	57
4.2 Antecedentes	66
4.2.1 La ruptura de la influencia de Péladan en Bélgica	66
4.2.2 La Disolución de <i>KVMRIS</i>	68
4.2.3 La escisión de <i>Pour l'Art</i>	69
4.3 La creación de los salones d'Art Idéaliste	73
4.3.1 Primer salón <i>d'Art Idéaliste</i>	76
4.3.2 Segundo Salón <i>d'Art Idéaliste</i>	85
4.3.3 Tercer y último salón <i>d'Art Idéaliste</i>	91
 Conclusiones.....	96
 Bibliografía	99
 Anexos	104
Anexo 1:	105
Anexo 2:	10910
 Índice de Imágenes.....	114

1. Introducción

1.1 Elección del tema

El tema del trabajo que presentamos a continuación es fruto del interés personal en las relaciones establecidas entre arte y espiritualidad, un vínculo que se hizo visible en numerosos artistas emplazados dentro del contexto de las corrientes culturales y artísticas finiseculares, y en particular dentro del ámbito del simbolismo. Queremos dejar en claro que con espiritualidad nos referimos a todo programa de creencias practicadas de forma individual o mediante la pertenencia a agrupaciones organizadas, incluyendo en ellas tanto a las nuevas reinterpretaciones que del cristianismo se dieron, así como al interés por las tradiciones herméticas que tanta resonancia tuvieron de partir de la segunda mitad del siglo XIX. Un interés por lo espiritual que quedó reflejado de forma muy clara tanto en las artes como en la literatura. Es por ello que nos resultaba interesante estudiar la interferencia de la religión y de la espiritualidad en el arte finisecular, que dio lugar a nuevos paradigmas de representación religiosa y a nuevas relaciones con lo “divino”.

Por otro lado, el tema del trabajo se sitúa dentro del Simbolismo no sólo porque nos resultan interesantes las manifestaciones artísticas propias de este periodo, sino que además, nos motiva la poca resonancia que de este movimiento en general se da en la actualidad tanto a nivel académico como en las instituciones culturales. El Simbolismo como movimiento cultural ha generado en los últimos años considerable bibliografía, pero a pesar de este importante desarrollo académico, aún le queda un largo camino por recorrer para poder equiparse al nivel de otras corrientes artísticas que cuentan con estudios mucho más amplios. A todo ello, si le sumamos el breve y muy superficial estudio que del Simbolismo se realiza en el grado de Historia del Arte, tenemos las dos razones iniciales por las que decidimos elegir este movimiento artístico-cultural del *fin-de-siècle*. Es así, que con este trabajo queremos de alguna manera, contribuir con la difusión y el estudio de este periodo.

Tanto por lo dicho con respecto a la espiritualidad finisecular como por nuestro interés por el Simbolismo, Jean Delville nos resultó el artista más indicado para estudiar esta influencia de lo espiritual en el arte, ya que como comprobaremos a lo largo del trabajo, Jean Delville fue un artista iniciado, que le concedió a este aspecto de su vida una importancia esencial. Incluso la estética que abrazó estuvo determinada por esta condición, que llegó a

ser en su vida un elemento que permanecerá de forma inmutable. Jean Delville, un artista simbolista, o idealista como algunos prefieren llamarlo, dentro de un determinado contexto, como lo fue el denominado *fin-de-siècle*, que como veremos a lo largo de su biografía, encabezó diferentes y múltiples iniciativas, entre las que destacó, debido a su implicación, la difusión del arte idealista en Bélgica.

En un primer momento la idea inicial del presente TFM era la de centrarnos más en la relación de Jean Delville y los salones de la *Rose+Croix*. Pero a medida que nos íbamos adentrando en la biografía del artista, vimos que sería más enriquecedor desarrollar la génesis y el desarrollo de los salones *d'Art Idéaliste*, como una iniciativa propia del artista que al mismo tiempo estuvo determinada por la influencia de los salones de la *Rose+Croix* de París y también se fue configurando como un proyecto mediante el cual se consiguió autonomía en relación a sus postulados estéticos. Los salones *d'Art Idéaliste* nos parecieron interesantes a partir de estos puntos señalados y también como una manera de poder entrever hasta qué punto fueron una continuación de los salones de París y también señalar la repercusión que tuvieron dentro del contexto artístico belga.

1.2 Justificación del título del trabajo

El título del presente trabajo sintetiza muy bien los temas que trataremos en el mismo. Por una parte nos hemos centrado en la figura de Jean Delville, pero dada la imposibilidad de abordar toda su obra artística o teórica, hemos fijado nuestra principal atención en el estudio de los salones *d'Art Idéaliste*, que se desarrollaron entre 1896 y 1898. Los límites cronológicos y geográficos también se encuentran marcados en el título mismo, ya que dentro del periodo denominado *fin-de-siècle* se sucedieron las tres ediciones de los salones organizados por Delville y fue Bruselas el escenario de los mismos.

Además de estas puntualizaciones, el título también hace referencia a la configuración de los salones *d'Art Idéaliste*, y este es también un aspecto muy importante, ya que con ello hacemos referencia a que desarrollamos concretamente la génesis y los condicionantes que motivaron la aparición de los salones idealistas y no la desaparición de los mismos. Este último aspecto consideramos que no es posible desarrollarlo por dos razones: primero, porque nos obligaría a superar la extensión permitida para este trabajo, y segundo, porque la no continuación de los salones *d'Art Idéaliste* es un aspecto del tema que no se ha

desarrollado la bibliografía existente sobre el artista y que requiere la consulta de fuentes primarias a las cuales no hemos podido acceder.

1.3 Hipótesis y objetivos planteados

Objetivos planteados:

- Análisis del contexto de la Bélgica de fin de siglo en qué se desarrollaron los salones *d'Art Idéaliste*, como punto de partida de nuestra investigación que nos ayudará a comprender el ambiente artístico y cultural en los que se circunscriben estos salones. Un *fin-de-siècle* que ya de por sí es un momento cultural complejo de definir y desarrollar, a lo que debemos sumar las características propias del simbolismo en Bélgica, que estuvo determinado por la aparición de numerosas revistas y círculos artísticos.

- El estudio de la vida y de la obra del artista, haciendo énfasis en los salones en los cuales participó, las relaciones establecidas tanto con Joséphin Péladan como con los principales protagonistas del contexto artístico y literario belga, así como también con las agrupaciones esotérico-artísticas que encontraron en la Bruselas de *fin-de-siècle*, un extraordinario clima para su desarrollo.

- Análisis de los salones organizados por el propio Delville en Bélgica, y detectar los componentes que colaboraron en la gestación de este proyecto personal, así como identificar las razones que motivaron esta iniciativa del artista.

Además de estos objetivos de estudio, nos planteamos las siguientes cuestiones:

- ¿Son los salones *d'Art Idéaliste* una continuación de los salones de la *Rose-Croix*?
- ¿Hasta qué punto el Idealismo estético de Delville es deudor del pensamiento estético de Péladan?

Otro de los objetivos de este trabajo es el de intentar llenar un vacío historiográfico, en lo concerniente a los estudios dedicados a Jean Delville. Porque tal como señala D. Guéguen, si con el catálogo de la exposición *Splendeurs de l'idéal*, M. Draguet sitúa a Delville en el mismo nivel de importancia para el arte del *fin-de-siècle* belga, que a Felicien Rops y Fernand Khnopff, lo cierto es que el conocimiento que se tiene de la obra de Delville está

muy por detrás en comparación a la de estos artistas¹. Es por ello que hemos prestado especial atención al apartado biográfico que sobre el artista desarrollamos, intentando cubrir los principales episodios de la vida y trayectoria de Delville, todos y cada uno igual de interesantes e intensos.

En relación a la metodología académica, poner en evidencia la importancia del estudio de la dimensión iniciática de los artistas finiseculares, como consecuencia de un ambiente y clima cultural concreto que caracterizó el final e inicio del siglo XIX y XX respectivamente. Un conocimiento indispensable al momento de analizar la obra artística y los escritos estéticos de estos artistas, como sucede en el caso de Jean Delville.

1.4 Estructura del trabajo

El contenido temático del presente trabajo, que hemos avanzado de manera sintética en el punto anterior, lo hemos distribuido en tres partes, cada una de ellas conformada por capítulos y subcapítulos según la diversificación del tema. Como primer tema a desarrollar hemos considerado indispensable incluir a modo de contextualización, el apartado en el que se definen algunas características del *fin-de-siècle* en Europa, principalmente para tener en cuenta el entorno cultural y artístico que fueron coetáneos al artista. En este apartado, incluimos también con esta misma intención, una breve introducción al desarrollo del simbolismo en Bélgica, que puede ser muy útil al momento de explicar las relaciones de Delville con su entorno cultural, así como para una mejor comprensión de la biografía del artista y su implicación y relación con todos los círculos artísticos que surgieron en este periodo. Es así que se intentan definir de forma sintética y sin la intención de desarrollar un análisis profundo, algunos conceptos clave como el *fin-de-siècle*, el *mal-de-siècle*, y el simbolismo. Además de todo ello, decidimos incluir un apartado dedicado a contextualizar las tendencias espirituales que resurgieron desde mediados del siglo XIX, pues consideramos que son ejes primordiales desde los cuales se consolidaron las iniciativas de Delville.

El siguiente apartado, el que está dedicado a la trayectoria artística de Jean Delville, se desarrolla teniendo en cuenta toda la vida del artista, intentando dar la misma importancia a las diferentes etapas que se fueron sucediendo una tras otra, así como algunas de las

¹ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire*. Paris: Lienart, 2016, p. 15.

principales obras artísticas producidas en cada una de ellas. De tales obras, hemos realizado una selección que consideramos básica para la comprensión de la carrera artística de Delville, sin la pretensión de querer abarcarla por completo. Si en el capítulo anterior contextualizamos la época de Delville, en este segundo apartado la intención principal es ofrecer un panorama de los principales acontecimientos de la vida personal del artista que definieron e influyeron en su obra. De la misma forma que en el capítulo anterior, en este apartado también presentamos una síntesis de las diferentes etapas biográficas de Jean Delville, sin tener la intención de ofrecer una detallada presentación de las mismas, pero sí con la finalidad de dar a conocer algunos aspectos de la vida del artista completamente desconocidos o muy poco estudiados, haciendo eco de algunas investigaciones recientemente publicadas que hacen hincapié en ello. No hemos tratado, por tanto, la suma de su producción artística ni teórica, sino que hemos llevado a término una selección.

Consideramos que esta panorámica biográfica nos permitirá comprender mejor la génesis de los salones *d'Art Idéaliste* que desarrollamos en el siguiente apartado, permitiéndonos contextualizar la ejecución de este proyecto dentro del propio contexto personal del artista y también nos permitirá conocer y comprender las razones que le movieron a promover esta estética en concreto a través de estos salones en el momento en que se realizaron.

Y para finalizar, en el tercer apartado desarrollamos propiamente el tema principal del presente trabajo: la configuración de los Salones *d'Art Idéaliste*. En este apartado veremos evidentemente tal como ya lo hemos ido señalando a lo largo de estos puntos introductorios, la génesis y el desarrollo de estos salones, concediendo una especial atención a la recepción de la crítica y la repercusión de estos salones en el ambiente cultural finisecular belga. Veremos también cómo las diferentes posturas estéticas a través de sus medios de expresión, se posicionan a favor o en contra de estos salones, y el respaldo que le concedieron a las intervenciones y declaraciones de Delville. Intervenciones, algunas de ellas más o menos afortunadas, a la hora de defender sus planteamientos estéticos, la mayor parte de ellas quedando recogidas en las revistas artísticas y en la prensa cultural de la época. Este aspecto es interesante destacar, pues al ser tan numerosas las publicaciones de la época resulta complicado el seguimiento de las mismas, a lo que debemos sumar la complejidad de la accesibilidad de muchas de ellas, situación que comentaremos con más detalle en la descripción metodológica. Numerosos también fueron los círculos artísticos pertenecientes

a esta última década del siglo XIX, así como los salones artísticos que se organizaron a partir de ellos. Esta sucesión de exposiciones, en algunos casos coincidiendo unas con otras, también es un punto que se ha de considerar al momento de estudiar el tema, pues es también imposible poder abarcar la actividad de todos los círculos belgas del momento, limitando nuestro estudio a aquellos salones o círculos artísticos exclusivamente con los que Jean Delville se relacionó.

Pero antes de todo ello, hemos considerado indispensable esbozar algunos de los principales aspectos defendidos por la estética idealista. Mediante la comparación de la estética de Péladan promovida en los salones *Rose+Croix*, confrontándolas con las ideas que Delville defendió en sus escritos sobre estética. Es así que repasaremos algunos conceptos relacionados con la estética y el arte, tales como la Belleza, el arte Idealista, la misión del arte, entre otros, dadas por cada uno de ellos, detectando de esta manera tanto las diferencias como las similitudes.

1.5 Metodología

La recopilación de información a través de las fuentes primarias fue el primer paso con el cual se buscó determinar además del estado de la cuestión, revisar cómo se plantearon los estudios previos sobre el tema. Si en un primer momento nos servimos principalmente de fuentes secundarias, poco a poco se fueron añadiendo las fuentes primarias, las cuales acabaron configurando y dando sentido a los diferentes apartados. De hecho, la revisión de las fuentes primarias citadas por los autores de la bibliografía consultada, nos permitió descubrir algunos aspectos no considerados por ellos, pudiendo de esta manera introducir algunos puntos de vista propios y consecuentemente originales:

- Fuentes primarias: Aunque no se pudo consultar una parte importante de fuentes primarias básicas, hemos podido recopilar importante información procedente en gran parte de revistas de la época contemporáneas al desarrollo de los salones *d'Art Idéaliste*. También fueron esenciales la consulta de los tratados estéticos que versan sobre el arte Idealista, así como también de otros tratados que nos ayudaron especialmente al momento de intentar explicar y detallar algunas características del *fin-de-siècle*. Prácticamente la mayor parte de estas fuentes primarias fueron consultadas en sus versiones

digitalizadas, a razón de lo cual es importante señalar que muchas de estas revistas de época, provienen de la base de datos creada por la Digiteque de la Université Libre de Bruxelles². Menos fortuna tuvimos al momento de consultar los manuscritos y revistas publicadas por el artista, y que constituyen parte del Fons Delville y del Fons Eggermont, depositados en el archivo de los Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique, que se encuentran actualmente en proceso de digitalización. Ni tampoco pudimos acceder a revistas con una fuerte vinculación a la actividad artística de Delville como son *La Ligue Artistique* y la revista *d'Art Idéaliste*.

- Fuentes secundarias: A medida que se iban avanzando en los capítulos, la presencia de la bibliografía consultada iba disminuyendo. Es así que para el primer capítulo de contextualización pudimos consultar un amplio listado bibliográfico, haciendo una selección del mismo porque era imposible considerarla en su totalidad y tampoco era el propósito del presente estudio analizar en profundidad este periodo. Para recopilar información sobre la vida y obra del artista, además de las obras de carácter general en donde se desarrollan temas como el simbolismo en Bélgica o la ya citada *Splendeur de l'Idéal* de Draguet, descubrimos que existía bibliografía dedicada exclusivamente al artista, pero ninguna de estas obras fue posible localizarlas en las bibliotecas públicas de la ciudad, a excepción de *Jean Delville Maître de l'Idéal* registrada en los archivos del MNAC. La bibliografía más reciente sobre Jean Delville la tuvimos que adquirir de librerías belgas o francesas anunciadas en Amazon. Para la adquisición de las mismas hemos dado prioridad a las publicaciones más recientes como son los estudios de B. Cole, S. Clerbois y D. Guéguen.

También representaron una fuente importante de información, los recursos consultados *on line*, como blogs de investigadores o artículos publicados únicamente en

² La *Digithèque des Archives & Bibliothèques de l'Université Libre de Bruxelles*, es un programa que desde el 2005 se encarga de la digitalización obras y publicaciones que la misma biblioteca de la universidad conserva en custodia. Dentro de este programa, el apartado dedicado a las revistas literarias belgas es el que más hemos consultado. [<http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html>]

internet, a los que nos referiremos a lo largo del trabajo. Y una fuente muy valiosa al momento de realizar la búsqueda de las imágenes lo fueron, tanto el blog del autor B. Cole dedicado al artista, como el contenido de algunos usuarios de plataformas como *Flickr* o *Pinterest* ambos referenciados en la webgrafía anexa al trabajo.

1.6 Estado de la cuestión

Este es un aspecto que hemos podido comprobar que desafortunadamente no está bien desarrollado y es casi inexistente la bibliografía dedicada al artista. Si intentamos definir el estado de la cuestión de los salones *d'Art Idéaliste*, nos encontramos únicamente con dos estudios que han abordado este tema con cierta amplitud. Nos referimos a la publicación de Sébastien Clerbois, fruto de su tesis doctoral sobre las relaciones entre el esoterismo y el arte de *fin-de-siècle* en Bélgica presentada en 2002: *L'ésotérisme et le symbolisme belge*, que finalmente en 2013 es cuando se consigue publicar y en donde se dedica un amplio capítulo a los salones *d'Art Idéaliste* de Delville, tal como veremos referenciado a lo largo del presente trabajo. La otra publicación a la que hacemos referencia, es también producto de otra tesis doctoral, en este caso de Brendan Cole, quien en la primera parte de su estudio: *Jean Delville. Art Between Nature and the Absolute*, nos relata aspectos biográficos de la vida del artista que abarcan precisamente hasta la realización de estos salones. Consideramos entonces que hemos podido consultar toda la bibliografía existente sobre la etapa de los salones *d'Art Idealiste* de Delville, que está conformada además de las publicaciones que acabamos de citar, por otras que quedan reflejas en la bibliografía anexa al trabajo y que encontraremos reseñadas en las notas a pie de página.

Ya en el caso de Jean Delville, no es que la situación sea muy diferente. La primera biografía dedicada al artista es la de María Luisa Frongia publicada en 1978 titulada *// Simbolismo di Jean Delville*, y unos años más tarde, aparecerá la biografía preparada por el hijo del artista, Oliver Delville en 1984, publicación en la que contará con la colaboración de Francine-Claire Legrand. Son las dos únicas obras dedicadas al artista además de la publicación ya mencionada de Brendan Cole, de publicación más reciente y que no constituye una biografía completa, tal como lo señalamos antes. Es recién en 2014 que se le realiza la primera exposición retrospectiva dedicada al artista, la cual queda recogida en la edición de un catálogo, publicación en el que participa con la preparación del capítulo biográfico, la nieta del artista, Miriam Delville, quien se encuentra en la preparación del catálogo razonado

de Jean Delville que hasta el momento no se ha conseguido editar, además de la publicación de una biografía completa. El catálogo al que nos referimos es el ya mencionado anteriormente: *Jean Delville, Maître de l'Idéal*, publicado en 2014 en el que participan diferentes investigadores, entre ellos el mismo Sebastien Clerbois.

En 2015 se organizó también una exposición dedicada al artista en Praga, el catálogo de la cual no hemos podido consultar por ser prácticamente imposible su adquisición por internet y tampoco teníamos la certeza de que estuviese publicada en algún idioma que pueda ser comprendida por nosotros. La publicación más reciente es la realizada por Daniel Guéguen, titulada *Jean Delville, la Contre-Histoire*, en donde por primera vez se incluyen etapas de la vida del artista que antes no se habían tratado, como por ejemplo la etapa de Mons. Se ha de señalar que esta última publicación es una obra de divulgación, pero con muy valiosa información para el estudio y análisis de la obra del artista. Por último queremos citar la memoria de máster de Flaurette Gautier correspondiente al curso académico 2011-2012, en donde se efectúa un completo estado de la cuestión sobre Delville, además de proveer una gran cantidad de fuentes primarias consultadas.

De todas estas publicaciones que acabamos de enumerar, las únicas que no hemos podido consultar son las obras de Olivier Delville y M. Luisa Frongia, además del catálogo de la exposición en Praga, principalmente porque su adquisición se presentaba muy compleja.

2. El *fin-de-siècle* en Europa

Con *fin-de-siècle* se hace referencia a un momento concreto de la sociedad y cultura europeas, en donde diferentes manifestaciones artísticas, espirituales e ideológicas convergen creando un clima cultural y social único e irreplicable. La expresión *fin-de-siècle* si bien es cierto hace referencia a un fenómeno que normalmente se suele asociar más comúnmente a Europa, y en concreto a Viena y París, su alcance e irradiación se extendió no sólo fuera de estas ciudades sino que llegó incluso a traspasar los límites intercontinentales³. Pero a pesar de ello, es conveniente señalar que se trata de un fenómeno que se desarrolló con especial intensidad en el continente europeo y que presentó características propias según la zona geográfica en la que se desarrolló.

El *fin-de-siècle* lo podemos situar cronológicamente a finales del siglo XIX y principios del XX, periodo en el que por lo general, el ambiente cultural se caracterizó por una profunda crisis del sujeto, del pensamiento, de la sociedad y de la validez de todo lo establecido hasta ese momento. Como ya lo hemos señalado, dentro del ámbito europeo se manifestó con diferentes intensidades y presentando características propias en cada lugar. Es así que en Francia por ejemplo, triunfó el decadentismo, pero en Inglaterra el esteticismo, según afirma C. Rancy, al poner sobre relieve las características propias que tendrá este sentimiento crepuscular del *fi-de-siècle* de acuerdo a determinadas zonas geográficas y al contexto propio de cada una de ellas⁴. En este apartado nos centraremos únicamente en el *fin-de-siècle* de Europa continental, haciendo un especial énfasis a lo acontecido en Francia por ser muy

³ Un estudio interesante donde se intenta explicar de qué manera se desarrolló el *fin-de-siècle* en el resto del mundo es el de: SALER, Michael (ed.), *The fin de Siècle World*. New York: Routledge, 2015, en donde los diferentes autores estudian el *fin de siècle* en países o continentes como EE. UU., Latinoamérica, África, Europa del Este, Rusia, India y se cuestionan por ejemplo si existió un *fin-de-siècle* en China. Reuniendo además estudios que abarcan diferentes temas y disciplinas como la estética, el pensamiento filosófico, la política y la sociedad, la espiritualidad, la religión y la cultura. Se puede consultar *on line* de forma parcial en:

<https://books.google.es/books?id=kD6LBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [consultado: 25/02/2017].

⁴ RANCY, C., *a Fantastique et décadence en Anglaterre 1890-1914*. París: Editions du CNRS, 1982. Citado por: GRAS, Irene. *El Decadentisme a Catalunya. Interrelacions entre art i literatura*. Directora: Teresa M. Sala. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2009. p. 14.

intenso el intercambio cultural y artístico entre París y Bruselas, que son las dos ciudades en las que se desarrolló la actividad artística de Jean Delville.

La sociedad que tanto tedio y hartazgo despertó en el ánimo finisecular, se trataba de una sociedad en la que el triunfo de la burguesía y la industrialización se habían consolidado. En el ámbito francés, la tercera República, de tinte conservador, tuvo que hacer frente a los eventos provocados por la insurrección de la *Commune* de París. El gran fracaso de la *Commune* puso sobre la mesa el recuerdo de las reiteradas derrotas padecidas durante el siglo por los obreros sublevados. El liberalismo europeo que se había establecido presentando diferentes variantes e incluso llegando a ser inexistente en Rusia y Polonia, puso de manifiesto la incapacidad de su ideología en la práctica política. Pero sin embargo, la potencia industrial y la riqueza que alcanzó Europa, con vertiginoso *crescendo* en este período, los descubrimientos técnicos que por entonces se realizaron y sus aplicaciones, la variedad de la producción, la extensión de los mercados, los medios de transporte cada vez más rápidos fueron más que evidentes. Una muestra de ello, la podemos obtener de los índices demográficos, ya que de los ciento ochenta millones de habitantes que Europa tenía a principios de siglo XIX se habían incrementado hasta los cuatrocientos cincuenta al final del mismo. Los intentos fallidos por establecer sistemas más igualitarios y los constantes cambios provocados por la acelerada industrialización, provocaron una mella en el ánimo colectivo, poniendo en evidencia cada vez más el poco aliento mental, la frecuente pérdida de ánimo y la consiguiente disposición pesimista, que tan bien caracterizó a este periodo, una actitud de desánimo con la que se solía acoger e interpretar los inevitables cambios que el curso de las cosas acarrearía a la sociedad y a la política⁵.

Definir el *fin-de-siècle* no es una tarea sencilla, en la introducción a *Estetas y decadentes*, se nos explica que es más propio hablar de un 'complejo *fin de Siècle*', debido a que nos situamos en un mundo contradictorio y difícil, en donde se encuentran y enfrentan posturas diferentes con el claro objetivo de provocar un cambio del lenguaje artístico, de la sociedad y de la cultura finisecular. Es un momento en el que 'jóvenes artistas rechazan los caducos conceptos de una floreciente burguesía mediocre, y persiguen nuevas fórmulas creativas'⁶. Un momento difícil y complicado pero cuyo estudio se torna imprescindible si

⁵ CROCE, Benedetto. *Historia de Europa en el siglo XIX*. Barcelona: Altaya, 1999, 240.

⁶ "Introducción". EN: *Estetas y Decadentes*. Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1985, p. 9.

buscamos entender e interpretar correctamente el desarrollo de los movimientos artísticos del momento y de los posteriores. Parte de la complejidad del *fin-de-siècle* está en que agrupa diferentes tendencias, algunas de ellas más vinculadas a la estética y otras al pensamiento. Entre ellas encontramos al simbolismo, el decadentismo, el ocultismo, el nihilismo y el misticismo por citar sólo unos pocos.

Indagando más en las características del *fin-de-siècle*, L. A. de Villena nos propone que, uno de los aspectos fundamentales que caracterizan a este momento es el hecho de sentirse al final de algo, y al mismo tiempo sentirse también en un nuevo principio. Describiendo al decadente nos dice, que éste, anuncia y proclama el final de una época para que se le considere el heraldo de lo que habrá de venir, asimilándolo a la figura de Moisés, el profeta que apuesta por un futuro que no verá⁷. Pero al hablar de *fin-de-siècle* no hablamos sólo de un clima espiritual, hablamos también, tal como nos lo describe el mismo autor, de un momento caracterizado por la plenitud, la revolución y la apertura. Un momento que no se trata de una moda ni tampoco de una mera estética del refinamiento o el arabesco, el *fin-de-siècle* *'fue un caudal y poderosa corriente, donde anarquismo, aristocratismo, bohemia, libertad moral, esteticismo, naturalismo, orfismo, espiritismo, idealismo, decadentismo, paganismo, cosmopolitismo y afán erótico se interpretaron y correspondieron. El Fin de Siglo no debe considerarse como una escuela o un determinado camino, sino como una época o una actitud espiritual'*⁸.

En resumidas cuentas, se puede afirmar que la expresión *fin de siècle* acostumbra a hacer referencia al clima espiritual que fue predominante a finales del siglo XIX y que estuvo caracterizado por una profunda sensación de decadencia y de disolución del mundo actual. Es por este clima espiritual de "*fin-de-siècle*" que se sucedieron una serie de manifestaciones como el decadentismo y el nihilismo, ambas corrientes del pensamiento características del llamado *mal-du-siècle* que explicaremos a continuación.

⁷ VILLENA, L.A. "Prólogo: Los tronos de la total rebeldía (sobre esteticismo y decadentismo)". EN: *Estetas y Decadentes*. Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1985, p.11.

⁸ Ibid.

2.1 *Mal-du-siècle*

Ya el mismo nombre nos da la pista sobre a lo que con ésta expresión se refiere la historiografía. *Mal-du-siècle* se podría decir que es una característica importante del *fin-de-siècle*, pues hace referencia al estado de ánimo decadente que predominó en diferentes esferas de la sociedad y en casi todos los ambientes culturales y artísticos de la época.

Un contemporáneo de la época, Erasmo María Caro (1826-1887), profesor de filosofía y escritor francés, definió el *mal-du-siècle* como una enfermedad del espíritu moderno⁹. Pero el *mal-du-siècle* no es exclusivo del siglo XIX, este sentimiento crepuscular se sucede en diferentes momentos de la historia, por lo que sería más adecuado hablar de diferentes *mals de siècle*. Este clima comenzaría a forjarse con el romanticismo, y para ejemplificarlo N. Jonard enumera en primer lugar, al *mal-du-siècle* propio de la segunda generación romántica de los años treinta; segundo, el *mal bourgeois* de la década de los sesenta y finalmente del *ennui fin-de-siècle*, surgido en la década de los años ochenta del siglo XIX¹⁰.

En este sentido, podemos encontrar muchas similitudes con el clima espiritual propio del Romanticismo, ya que la sensibilidad romántica se manifestó como un estado de excesiva y permanente impresionabilidad, irritabilidad, de excesiva reacción e intolerancia ante las tensiones. De Paz, al describirnos ciertos aspectos de la sensibilidad romántica, como el amor a la incertidumbre y a la ambivalencia, el gusto por una cierta inquietud narcisista que tiende a complacerse de sí misma y a agotarse en sí misma, nos explica que el amor al inconsciente significó para los románticos amor por lo irracional entendido no como rechazo de la razón, sino como la ampliación de la misma, e incluso como su expansión más allá de los límites impuestos por el racionalismo ilustrado. A los ojos del hombre romántico, lo irracional tenía la inmensa ventaja de no ser controlable; él apreció los impulsos oscuros e inconscientes, los estados de ánimos soñadores y ebrios y buscó en ellos la satisfacción que no podía darle la propia razón. El estado de ánimo fundamental fue la insatisfacción respecto al presente y la

⁹ CARO, E. *El suicidio y la civilización*. Madrid: La España Moderna, 1893, p. 71-81. Citado por: GRAS, Irene. *El Decadentisme a Catalunya. Interrelacions entre art i literatura...*, op cit., p. 16.

¹⁰ JONARD, N. *L'ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du Xxè siècle*. París: Honoré Champion Editeur, 1998. Citado por: GRAS, Irene. *El Decadentisme a Catalunya. Interrelacions entre art i literatura...*, op cit., p. 17.

búsqueda de algo distinto.¹¹ Todas estas manifestaciones del espíritu romántico se aplican perfectamente a lo vivido durante el *fin-de-siècle*, pero que fueron llevados a niveles más extremos al finalizar el siglo XIX.

El *mal-du-siècle* como ya vimos antes, fue considerado como una enfermedad por sus contemporáneos. Uno de los ensayistas y escritores de finales del siglo XIX, Paul Bourget (1852-1935), dedicó los *Ensayos de Psicología Contemporánea* publicados en 1883 a toda una serie de literatos franceses, los cuales según su parecer, padecían del *mal-du-siècle*. En la lista de autores 'enfermos' estaban: Baudelaire, Flaubert, Renan, Taine, Stendhal, y añadió para la segunda edición a: Dumas, Ch. Leconte de Lisle, J. de Goncourt, I. Turgenev y H. Amiel, quienes padecían de una '*mortal fatiga de vivir, una gran percepción de la vanidad de todo esfuerzo*'¹².

Son numerosos y bien diferenciados los conceptos asociados al *mal-du-siècle*, por ejemplo: el espíritu de la decadencia, la idea de la degeneración de raza, la melancolía, *l'ennui*, el *spleen*, la neurastenia, la hipertrofia, la histeria, *les névroses*, las adicciones. Todas, ellas relacionadas entre sí, configuran el clima espiritual y anímico del *fin-de-siècle*¹³.

2.1.1 Corrientes Filosóficas del *mal-du-siècle*: El Pesimismo y el Nihilismo

Uno de los fenómenos más significativos del clima espiritual del *fin-de-siècle* fue sin duda el pesimismo. De gran repercusión europea fue tan destacada que se dedicaron diferentes estudios a analizar sus causas, entre estos estudios está la obra del ya mencionado escritor francés E. Caro: *Le pessimisme au siècle XIX*, en donde afirma que el pesimismo se trataba de la última etapa de 'un movimiento filosófico que todo lo ha destruido: la realidad de Dios, la realidad del deber, la realidad del yo, la moralidad de la ciencia, el progreso'.¹⁴

¹¹ DE PAZ, Alfredo. *La Revolución Romántica. Poéticas, estéticas e ideologías*. Madrid : Editorial Tecnos, 1992, pp. 55-77.

¹² BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Tomo 1. Paris : Plon-Nourrit, 1920, pp. IX-XIV.

¹³ Para ampliar más sobre el *Fin-de-siècle* y el *mal-du-siècle* véase el capítulo introductorio: "Fin-de-Siècle. Sentiment crepuscular de la cultura". EN: GRAS, Irene. *El Decadentisme a Catalunya. Interrelacions entre art i literatura...*, op cit., p. 10-62.

¹⁴ CARO, Elme-Marie. *Le pessimisme au XIXe siècle : Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*. Paris: Hachette, 1878, p. 292.

Pero fue sin duda la obra de Artur Schopenhauer la que otorgó una contribución más decisiva aún sobre el estado intelectual del fin de siglo. Su tratado, fundamentalmente pesimista, denominado *El mundo como voluntad y representación*, de 1819 experimentó un reconocimiento internacional a partir de la década de 1860, y en los años posteriores cuando se publicó también en francés.

Nietzsche compartió gran parte de la ideología de Schopenhauer, pero rápidamente se desvinculó del mismo y propuso una apreciación propia sobre el nihilismo. Entendió que la situación esencial de su tiempo, y en cierta manera el futuro también, conducían necesariamente a la elección entre tres posturas o actitudes que corresponden a la clasificación de los tipos de nihilismo:

a. Nihilismo implícito, que se niega a reconocerse como tal a pesar de su inherente enemistad con la vida, es tal el grado de negación y de reconocimiento del nihilismo que incluso se puede llegar a declarar opositor de éste reivindicando los viejos valores.

b. Nihilismo pasivo, este es el nihilismo absoluto, en el que la actitud es la de no poder superar la nueva situación y se condena al individuo a la angustia y a la autodestrucción.

c. Nihilismo activo, transvalorador y reafirmador. En él la voluntad de poder se pone al servicio de la vida, para proyectarse creativamente sobre el vacío generado por la “muerte de Dios” lo llena a base de construir nuevos valores, nuevas fábulas, nuevas interpretaciones, incluso nuevas máscaras. Esta tercera opción no puede reivindicarse en función de valores objetivos, eternos y verdaderos, por eso tiene que aventurarse en un proceso indefinidamente abierto de transvaloración, planteamientos todos ellos que desarrolla más ampliamente en la *Genealogía de la Moral*. Pero antes, en *La gaya ciencia* nos anticipa esto al afirmar: “Nosotros queremos ‘ser lo que somos’: los hombres únicos, incomparables, los que se dan leyes a sí mismos, los que se crean a sí mismos”¹⁵.

¹⁵ MAYOS, Gonçal. “Introducción”. EN: NIETZSCHE, Friedrich. *El Nihilismo: Escritos Póstumos*. Barcelona: Península, 1998, p. 13-17.

2.1.2 El interés por el ocultismo y el esoterismo en el siglo XIX.

La crisis generalizada del *mal-du-siècle* trajo consigo también el despertar del interés por una nueva espiritualidad. Las bases del cristianismo se habían visto sacudidas como nunca antes, gracias a la aportación de las teorías evolutivas estudiadas y desarrolladas por Charles Darwin, dando lugar así a poner bajo tela de juicio lo que hasta entonces se consideró como verdad absoluta. Este nuevo gran vacío del alma se intentó llenar de múltiples formas que van desde la mirada hacia 'nuevas' espiritualidades, hasta un gran interés por prácticas relacionadas con el espiritismo y ocultismo. Dentro de este contexto, el ennoblecimiento del arte hasta convertirse en una religión sustitutiva fue una de las tendencias hacia las que se apuntó desde diversos grupos que fueron creándose a finales del siglo XIX, entre los que destacan la Orden de la *Rose+Croix* de Joséphin Péladan, de quien hablaremos más ampliamente en los próximos capítulos puesto que estuvo muy estrechamente vinculado a Jean Delville.

Así pues, a fines del siglo XIX se enfrentaban unas a otras tres concepciones principales de la religión. La primera, determinada por la burguesía y de tinte liberal, veía en la religión, sobre todo en el cristianismo protestante, una fuente de libertad cultural postrevolucionaria, por cuanto la cultura parecía determinada a separarse de la religión en sentido estricto y convertirse así en cultura secularizada. Un segundo concepto de la religión, hacía de ésta, por una parte, la expresión de una alienación social, y por otra la anticipación de una sociedad futura donde dicha alienación habría quedado superada y, por consiguiente, el 'reflejo' de la miseria social y la protesta contra la misma no tendrían ya base real. Conforme a estas dos últimas interpretaciones, parecía que la religión estaba inevitablemente destinada a autodestruirse¹⁶.

Antes de describir y explicar de qué manera el interés por lo espiritual se extendió en las últimas décadas del siglo XIX, materializado en el gran interés que despertó el esoterismo y el ocultismo, es conveniente identificar el significado de ambos términos. Según el *Oxford Dictionary*, el término 'oculto' se usó por primera vez en 1545 para denotar lo que 'no es aprehendido o no es aprehensible por la mente; lo que está más allá del alcance del

¹⁶ ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Barcelona: Editorial Herder, 1996, p. 547.

entendimiento o el conocimiento común'. Pero para una definición más amplia del término recogemos las definiciones citadas por el historiador de las religiones Mircea Eliade en una de sus numerosas publicaciones, la definición corresponde a la ofrecida por Edward A. Tiryakian en su ensayo "*Toward the Sociology of Esoteric Culture*", afirmando que lo que entiende por ocultismo es:

«prácticas intencionales, técnicas o procedimientos que: a) suponen la existencia de fuerzas ocultas o secretas en la naturaleza o en el cosmos, que no pueden ser reconocidas o medidas por los instrumentos de la ciencia moderna, y b) tienen como consecuencias deseadas o intencionales, resultados empíricos tales como obtener conocimiento sobre el curso de lo que habrían sido sin su intervención...Más aún, en la medida en que no cualquier actor puede ser el sujeto de la actividad oculta, sino alguien que ha adquirido el conocimiento y las artes necesarias para esas prácticas, y en la medida en que esas artes se aprenden y transmiten de una manera organizada, rutinizada y ritualizada socialmente (aunque no públicamente asequible), podemos decir que esas prácticas son ciencias ocultas»¹⁷.

En cambio para esoterismo la definición que nos da A. Tiryakian es:

« [...] sistemas de creencias religioso-filosóficas sobre las que se basan las técnicas y prácticas ocultistas; es decir, el término esotéricos se refiere a descripciones y explicaciones cognitivas de la naturaleza y del cosmos, a reflexiones epistemológicas y ontológicas sobre la realidad esencial: esas descripciones y explicaciones constituyen el bagaje de conocimientos que proporciona el fundamento de los procedimientos ocultistas»¹⁸.

Las creencias, teorías y técnicas abarcadas por los términos ocultismo y esotérico eran ya populares en las postrimerías de la Antigüedad. Algunas de ellas como la magia, la astrología, la teúrgia y la necromancia habían sido inventadas o sistematizadas dos mil años antes en Egipto y en Mesopotamia, nos recuerda Mircea Eliade¹⁹, y la mayoría de ellas no desaparecieron por completo durante la Edad Media. Adquiriendo un nuevo prestigio y volviéndose muy respetables en el Renacimiento italiano.

¹⁷ TIRYAKIAN, Edward. *Toward the sociology of Esoteric Culture*, p. 498. Citado por: ELIADE, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Buenos Aires: Marymar, 1977, p. 70-71.

¹⁸ Ibid...p. 71.

¹⁹ Ibid...p. 70.

Describiendo a grandes rasgos el desarrollo del esoterismo contemporáneo, podemos citar como gran iniciador del mismo al seminarista francés, Alphonse-Louis Constant, más conocido como Éliphas Lévi (1810-1865). En sus años de madurez Lévi leyó los escritos de Christian Rosenkreuz y ocasionalmente las obras de Jacob Boehme (1575-1624), Swedenborg (1688-1772), Louis-Claude de Saint-Martin y otros teósofos del siglo XVIII. Sus libros -*Dogme et rituel de la haute magie* (1856), *L'histoire de la magie* (1859) y *La clef de grands mystères* (1861)- alcanzaron un éxito considerable en su época. El 'abbé' Lévi fue iniciado en numerosas sociedades secretas, entre ellas los rosacruces y los francmasones, conoció a Bulwer-Lytton, autor de la novela ocultista famosa, *Zanoni*, y también a Madame Blavatsky (1831-1891), la fundadora de la sociedad Teosófica²⁰.

Éliphas Lévi, que murió en 1865, fue muy apreciado por la generación siguiente de neo ocultistas franceses. El más conocido de sus discípulos fue Gérard Anacleto Vincent Encausse, nacido en 1865, más conocido con el seudónimo de Papus (1865-1916), quien afirmaba que había recibido el ritual de iniciación de Don Martines de Pasqually (1743-1774). Papus también pretendía ser el discípulo verdadero de Saint Martin²¹ y se le considera como el fundador de la orden Martinista. Se puede resumir la tesis central de Martines de Pasqually en que el objetivo de la iniciación era devolver a los hombres sus privilegios adámicos, es decir, su condición primigenia de hijos de dios, el estado anterior al del pecado original. Estas ideas fueron compartidas por Saint Martin y por la mayoría de los teósofos cristianos del siglo XVIII. Para todos estos autores, se podía recuperar la condición original del hombre mediante la perfección espiritual, la teúrgia (es decir, la evocación de espíritus angélicos) u obras alquímicas. Resumiendo todo lo anteriormente dicho, podemos decir que las sociedades secretas, grupos místicos y logias masónicas del siglo XVIII perseguían la regeneración del hombre caído.

²⁰ Para ampliar sobre el renacimiento del esoterismo contemporáneo existen diversos estudios que analizan este fenómeno, entre ellos: CAVENDISH, Richard. *The Black Arts* (Nueva York, 1967); WILSON, Colin. *The Occult* (Nueva York, 1971); TIRYAKIAN, Edward A. *On the Margin of the visible. Sociology, the Esoteric, and the Occult* (New York, 1974).

²¹ Sobre Louis-Claude de Saint Martin, "Le Philosophe Inconnu" (llamado así por Eliphas Levy), véase FAIVRE, Antoine. *L'Esoterisme au XVIII^e siècle* (París, 1973).

M. Eliade destaca que lo significativo de este interés *fin-de-siècle* por lo oculto es el papel que desempeñaron los escritores franceses, hecho que queda de manifiesto en la afirmación de Anatole France que cita el autor:

« [...] cierto conocimiento de las ciencias ocultas es hoy necesario para comprender gran número de obras literarias de este período. Lo mágico ocupó un lugar importante en la imaginación de nuestros poetas y novelistas. El vértigo de lo invisible se había adueñado de ellos, la idea de lo desconocido les obsesionaba y la época volvió a Apuleyo y a Flegón de Tralles»²².

Se debe tener en cuenta que este interés por el ocultismo en los escritores ya se había hecho notar en el siglo XVIII, durante la Ilustración, y en los períodos prerromántico y romántico. En este último, un buen número de autores alemanes y franceses, entre ellos Goethe, Schiller, Novalis, Charles Nodier, Balzac, quienes utilizaban libremente las enseñanzas ocultistas y teosóficas en sus obras. Pero a diferencia de ellos los autores franceses de la segunda mitad del siglo XVIII que se sintieron atraídos por las ideas, mitologías y prácticas ocultistas que Éliphas Lévi, Papus y Stanislas de Guaita habían popularizado, buscaron mediante el ocultismo algo diferente. Desde Baudelaire y Verlaine, Lautréamont y Rimbaud, todos ellos utilizaron el ocultismo como un arma poderosa en su rebelión contra el *establishment* burgués y su ideología. Recordemos que como se mencionó antes, el *fin-de-siècle* fue un momento en el que ante la situación de crisis de la cultura se buscó, por entre muchas cosas ir en contra de lo establecido y dictaminado por la sociedad burguesa. Mediante esta adhesión a las nuevas prácticas espirituales se pretendía poner de manifiesto el rechazo a la religión, la ética, las normas sociales y la estética oficiales contemporáneas. Se interesaron por los gnósticos y grupos secretos, no sólo por su enseñanza oculta, sino también porque habían sido perseguidos por la Iglesia. Esos artistas buscaban en las tradiciones ocultistas elementos judeocristianos y preclásicos, es decir, métodos creadores y valores espirituales egipcios, persas, indios o chinos. Buscaban sus ideales estéticos en las artes más arcaicas, en la revelación primordial de la belleza²³.

²² *Revue Illustrée*, 15-02-1890. Citado por ELIADE, Mircea. *Ocultismo, Brujería y Modas Culturales...*, op cit., p. 74

²³ ELIADE, Mircea, *Ocultismo, Brujería y Modas Culturales...*, op cit., p. 76.

De igual manera que los escritores franceses, los artistas e intelectuales finiseculares se interesaron por el ocultismo y el esoterismo, los artistas simbolistas muy especialmente hicieron demostración de ello en sus obras plásticas y en especial el grupo de artistas vinculado al simbolismo franco-belga que se organizó alrededor de los Salones de la *Rose+Croix*. La búsqueda de nuevos caminos espirituales que fue una vía de escape a la crisis de *fin-de-siècle* que alcanzó a diferentes sectores del mundo cultural. Una de estas manifestaciones particulares hacia nuevas formas de vivir la religiosidad, la tenemos por ejemplo en la demostrada por el músico y compositor francés Erik Satie, quien llegó incluso a fundar su propia orden religiosa, de la cual él era el único miembro²⁴.

Entendemos pues con todas estas explicaciones, que el ocultismo despertó en gran medida el interés de buena parte de los artistas e intelectuales de la época por razones tan divergentes como la rebelión contra los sistemas religiosos tradicionales así como por el deseo de poner de manifiesto aspectos espirituales hasta el momento poco atendidos.

2.2 Simbolismo

El Simbolismo es uno de los movimientos culturales que se desarrollaron dentro del contexto del *fin-de-siècle*, en donde lo primordial era conseguir despertar el subconsciente y lo más secreto del espíritu. Es un movimiento que aparece en un momento de crisis de la cultura con la voluntad de buscar alternativas al positivismo y al materialismo imperante, es por ello que el simbolismo va estallar a finales del siglo XIX en Europa como un '*sueño creador*', como la única vía de escape de una cultura agonizante. Este grupo de artistas tornará la mirada hacia el mito, en el cual encontrarán la herramienta que les permitirá transportarse a un tiempo lejano y memorable²⁵. Esta incursión en el mundo del mito apuesta por la predominancia del sueño sobre la realidad, en la cual los mitos devienen una fuente inagotable de símbolos, palabras y de acciones llenas de significado existencial y trascendental. Como ya dijimos antes, el simbolismo privilegia la proyección de un universo interior formado de visiones, alegorías, misterios y enigmas. Y bajo esta perspectiva simbólica del arte y de la vida, el mito se convierte en un buen vehículo de expresión de los deseos, los

²⁴ CAREAGA, Virginia. *Satie*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990, p. 30.

²⁵ SALA, Teresa-M. "Sobre la Naturalesa en l'imaginari simbolista". EN: CAPELLÀ, P. y GALMÉS, A. (coords.), *Arts i Naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Colección Singularitats, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 55-64.

miedos, las perversiones y las grandezas de la condición humana. Todas estas características que acabamos de señalar del movimiento simbolista, vemos que también se dieron en cierta medida durante el Romanticismo. Recordemos que éste último aparece también como una espiritualidad y una estética de crisis cuya unidad a través de toda Europa se caracterizó por la condena radical de cualquier racionalismo, la glorificación de la intuición, del sentimiento y de la pasión, y el recurso a las potencias del sueño y de lo imaginario se consagraron como las únicas fuerzas redentoras de un mundo y de una sociedad cuya norma era la mediocridad²⁶. Tal como señala Francine-Claire Legrand, *'el Simbolismo como un estado del espíritu despertado en el Romanticismo'*.²⁷

Investigaciones en el campo de la psicología, especialmente las realizadas por Freud y Jung, mostraron que el lenguaje de los sueños ha de ser interpretado de modo simbólico, leyendo su mensaje en las imágenes. La lectura en descifrado y el simbolismo ocupó extensa parte de las actividades de lingüistas, antropólogos y etnólogos. Mircea Eliade resume esta situación atribuyendo a la aptitud humana el hecho de que todo cuanto el hombre produce sea simbólico. R. Gullón hablando sobre el símbolo reflexiona: nuestro cerebro produce símbolos incesantemente, en el sueño, en el ensueño, en la visión e incluso en plena lucidez. Mediante símbolos se expresan en la vida social manifestaciones de lo religioso, de lo cultural y de lo político. El símbolo es plurivalente y es por esta razón que iluminación y oscurecimiento ocurren de forma paralela y simultánea²⁸. Continuando con las reflexiones en torno al símbolo, M. Eliade nos recuerda que el pensar simbólico *'no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado'*. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, mitos, símbolos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más profundas del ser. Por consiguiente *'su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre, del hombre sin más, que todavía no ha contemporizado con las exigencias de la historia'*²⁹. Todas estas concepciones y explicaciones sobre el símbolo nos

²⁶ DE PAZ, Alfredo. *La Revolución Romántica...op cit.*, p. 49.

²⁷ LEGRAND, Francine-Claire. *Le Symbolisme en Belgique*. Bruselas: Art du temps, 1971, p. 9.

²⁸ GULLÓN, Ricardo. "Simbolismo y Ensueño". EN: *El Simbolismo: soñadores y visionarios*. Madrid: Tablate Miquis, 1984, p. 11.

²⁹ ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999, p. 12.

serán de gran utilidad para intentar comprender la naturaleza del movimiento simbolista en sus manifestaciones artísticas.

El simbolismo tuvo sus inicios en el mundo literario pero rápidamente tuvo importantes implicaciones en el campo de la música, la filosofía y la plástica. Es por ello que las poéticas literarias contemporáneas jugarán una labor destacada en la elaboración de la pintura simbolista. Dentro del ámbito literario, merece especial atención la publicación en 1884 de una de las novelas más significativas de la segunda mitad del siglo XIX, *A Rebours* de J. Karl Huysmans.

Centrándonos en la pintura simbolista, podemos decir que los artistas simbolistas descontextualizaban el arte del mundo cotidiano para expresar sus emociones, sus sentimientos, su concepto del mundo y de la vida. Para ellos la verdadera realidad está en la Idea, por lo cual recurren a símbolos, evocadores y sugeridores. En este sentido, Albert Aurier, uno de los principales teóricos del simbolismo pictórico, nos dio su definición de la idea doctrinaria de la pintura simbolista realizada en 1891:

«Donc, pour enfin se résumer et conclure, l'œuvre d'art, telle qu'il m'a plu la logiquement évoquer, sera:

1. *Idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée;
2. *Symboliste*, puisqu'elle exprimera cette Idée par des formes;
3. *Synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale;
4. *Subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet;
5. (C'est une conséquence) *décorative* - car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste»³⁰.

Según explica Lily Litvak, el símbolo ya no actúa como medio de entendimiento entre el hombre y lo sobrenatural, sino que se convierte en el medio para volver a hacer sensibles las fuerzas místicas, 'sumergidas' en la profundidad inconsciente de la existencia humana. El

³⁰ AURIER, Albert. *Œuvres posthumes*. París: Mercure de France, 1893, p. 215-216.

arte simbolista necesita los símbolos para evocar mágicamente cada capa de esa profundidad: con palabras e imágenes que han conservado el sentido mitológico original y que, por tanto, merecen ser extraídas de todas las capas civilizadoras convencionales que lo rodean³¹. En paralelo a esta asimilación del símbolo, los descubrimientos de la microbiología revelaban un mundo anteriormente ignorado, el desarrollo de la psicología exploraba el poder del inconsciente y algunas novedades, como los rayos X o las ondas eléctricas, mostraban otras tantas realidades hasta entonces consideradas invisibles o inexistentes.

El simbolismo congrega grupos tan heterogéneos y desiguales como los de Pont Aven, los Nabis o *Rose+Croix* que ejemplifican la variedad de propósitos del movimiento y la carencia de unidad estilística, al estar más bien vinculados por un espíritu común de reacción con las convecciones vigentes en el campo del arte que por un programa unitario³². Phillip Julia afirmaba: *'No ha existido jamás una escuela simbolista de pintura, sino más bien un gusto simbolista. Pintor, músicos y poetas inseparables; jamás existió una comunión semejante entre los tres'*³³. Para F-C. Legrand, el movimiento simbolista, no tiene un principio ni está dirigido ni comandado por reglas ni fórmulas claras. Es una actitud del espíritu y del cuerpo que se concentrará en un estado poético en el cual conviven bajo el magnetismo ejercido por diversas fuerzas. Una de estas fuerzas es un impulso hacia el espíritu, que es una reacción natural contra el realismo y el positivismo que había ocupado siempre posiciones clave. En este impulso se reflejaba la influencia de una filosofía idealista derivado de los filósofos alemanes, para los que la verdadera realidad se encuentra detrás de las apariencias externas y radica en la Idea, que es la esencia interior³⁴.

En el Manifiesto del Simbolismo de 1886, el poeta francés Jean Moréas declaraba que la forma sensible no era la meta, sino tan sólo un punto de partida. El artista no debía ser ni muy preciso ni excesivamente descriptivo, ni llegar tampoco a la abstracción completa. Rechazaba la representación directa, favoreciendo en cambio la alusión y la sugerencia.

³¹ LITVAK, Lily. "Hacer visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española, 1891-1930". EN: JIMÉNEZ, Pablo (com.). *Entre dos siglos España 1900*. (Celebrada en Madrid del 14-X-2008 al 25-I-2009). Madrid: Fundación MAPFRE, 2009, p. 22-47.

³² CAPARRÓS, Lola. *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999, p. 14.

³³ JULLIAN, Philippe. "Los Simbolistas franceses". EN: *El Simbolismo en la Pintura francesa*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972, p. 17-21.

³⁴ LEGRAND, Francine-Claire. *Le Symbolisme en Belgique ...*, op cit., p. 11.

Postura que ya fue defendida previamente desde el mundo literario, puesto que Mallarmé escribió: '*Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del deleite del poema, que se basa en la felicidad de adivinarlo lentamente*'. Basándonos en este principio, podemos concluir que lo ideal en la obra de arte, sea cual fuere la tipología artística a la que pertenezca, tenía como objetivo principal sugerir. Y además de ello, debía ser subjetiva, decorativa y emotiva, para poder sugerir un estado del alma.

Pero no deberíamos limitar la acción y objetivos del movimiento simbolista únicamente al de la evocación y el sueño con el objeto de poner de manifiesto la interioridad del alma. Estos artistas en todas sus acciones tenían una motivación no sólo estética, sino que también formaba parte de ellas, una reacción también política, pudiéndoseles atribuir incluso una visión antidemocrática y antirrevolucionaria³⁵.

Dada su naturaleza transgresora y rebelde, el simbolismo tuvo en ciertas ocasiones una difícil aceptación en ciertos ambientes relacionados con la cultura. Se llegó incluso a considerar como una enfermedad. En este sentido, el médico, escritor y crítico Max Nordau (1849-1923) puso de manifiesto su propósito de analizar las tendencias estéticas como el realismo, la pornografía, el misticismo, el simbolismo, el diabolismo, desde un punto de vista clínico e intentar demostrar el carácter patológico de cada una de ellas³⁶. Se propuso encontrar una justificación de tipo médico con tal de explicar las causas que originan estos tipos de manifestaciones culturales o espirituales. Por ejemplo, al criticar el misticismo, afirmó que lo que provoca en el místico la sensación de que el mundo que le envuelve constituye una fuente inagotable de misterios, no es otra cosa que su incapacidad neurológica por captar los fenómenos exteriores de manera correcta.

Otro ejemplo más del rechazo al Simbolismo lo tenemos aquí en Catalunya, en los escritos del periodista y escritor Pompeu Gener (1848-1920), quien fundamentaba sus ideas

³⁵ JUMEAU-LAFOND, Jean-David. "Los pintores del Alma. El simbolismo idealista en Francia al final de siglo". EN: CASTAÑO, Antonia (Coord.). *Los Pintores del Alma. El Simbolismo idealista en Francia*. (Celebrada en Madrid del 26-I-2000 al 26-III-2000). Madrid: Fundación MAPFRE, 2000, p. 16-47.

³⁶ NORDAU, Max. *Dégénérescence*. París: F. Alcan, 1894, fue la obra más importante del autor, comprendía dos volúmenes, el primero dedicado al *Fin de Siècle* y que contenía temas como el *Crépuscule des Peuples* detallando los síntomas y el diagnóstico, y el segundo volumen dedicado a *Le Mysticisme*, en donde trata sobre la *Psychologie du Mysticisme*, *Les Préraphaélites*, *Les Symbolistes*, *Le Tolstoïsme*, *Le culte de Richard Wagner* y *Les Parodies du Mysticisme*.

en las teorías de M. Nordau. En sus *Literaturas Malsanas* se centra en el estudio de las diversas 'patologías' literarias del momento, como por ejemplo el decadentismo, el simbolismo, el naturalismo de Zolá, el pesimismo germánico o el nihilismo ruso. Todas ellas, argumentaba, son el producto de una degeneración de la substancia nerviosa cerebral, ocasionada o potenciada por una anemia profunda, un cansancio de los sentidos fruto del desenfreno sensual y la adicción a las drogas. Pompeu Gener llega incluso a afirmar que el gusto por la estética decadente sólo se podía entender como una enfermedad causada por una atrofia de los nervios sensitivos, la cual provocaba que la percepción de la realidad se deforme. Gener critica duramente a algunos de los postulados esenciales del simbolismo:

« [...] los simbolistas [...] exagerando hasta lo incomprensible la tendencia colorista y sonora de los románticos, llegan á la negación de la idea, y á equivocar el destino de literatura con el de la música al asignarle como fin la mera sugestión de vagos estados de la sensibilidad humana [...] se pierden en nebulosas trasposiciones tan abstractas y quintaesenciadas que acaban por disolverse en una metafísica sensorial incoercible. Son unos gongoristas de la sensación³⁷.»

Tras un período álgido, entre 1880 y 1900 el declive del movimiento simbolista llegó a su fin con los primeros años del siguiente siglo, aunque si bien es cierto, tuvo una vida más larga en otros países en los que se prolongó hasta las primeras vanguardias del siglo XX. Fue André Breton quien volvió a llamar la atención sobre él, siendo común en los estudios sobre el tema la influencia que ejerció en movimientos como el Expresionismo, el Fauvismo o la huella del simbolismo en el Surrealismo.

La historiografía afortunadamente, ha ido prestando más atención a los estudios de los movimientos artísticos finiseculares. Pero queremos destacar la observación que nos ofrece Francisco Calvo, en el capítulo introductorio del catálogo de la exposición *Entre dos siglos. España 1900*, en relación al estudio sobre los movimientos artísticos del *fin de siècle*, pues sostiene que es muy probable que no se hayan abordado en su justa medida o de la manera más objetiva y de acuerdo a criterios de análisis científicos. Este autor además destaca que no es correcto reducir a una anécdota sociológica a la decadencia literaria de la

³⁷ GENER, Pompeu. *Literaturas Malsanas. Estudios de patología contemporánea*. Madrid: Fernando Fé, 1884, p. 232. Citado por: GRAS, Irene. "El paisatge simbolista i el concepte de degeneració de raça segons Max Nordau, Pompeu Gener et Al". EN : CAPELLÀ, P. y GARMÉS, A. (coords.), *Arts i Naturalesa...*, op cit., p. 65-80.

Belle époque, ni considerar como inexistente el arte producido fuera de París, ambas actitudes en las que ha reincidento la historiografía sobre este periodo. Señala además que con los esquemas diseñados al tratar el arte de finales de siglo y la obsesión por determinados 'ismos' no sólo se deja fuera del campo de estudio casi todo, sino muchas veces lo mejor y más decisivo³⁸.

2.2.1 El Simbolismo Belga

Algunos apuntes sobre la génesis del simbolismo en Bélgica se hacen necesarios, antes de analizar la trayectoria personal y artística de Jean Delville. El simbolismo en Bélgica estuvo caracterizado por una serie de condicionantes que fueron los que configuraron el crecimiento y desarrollo de este movimiento. La historiadora del arte, Francine-Claire Legrand, autora que estudio con especial interés este periodo y sus artistas, nos recuerda que para comprender el excepcional eco del movimiento simbolista en Bélgica, es conveniente recordar la excitación intelectual de los años 1880-1895. El intercambio de literatura y las discusiones planteadas dentro de los círculos literarios y artísticos fueron determinantes para otorgarle a este clima intelectual la intensidad y el deseo de apertura que le caracterizaron y que perseguía el conocimiento de la cultura finisecular que había eclosionado en Francia. Se sucederán así toda una serie de publicaciones y círculos artísticos que serán el punto de partida para el desarrollo del simbolismo belga y pieza clave en el fluido intercambio cultural que se estableció entre Bruselas y París³⁹.

Se podría situar la génesis del simbolismo en Bélgica, en la escisión del círculo artístico *l'Essor*, que dio lugar a la aparición del grupo de *Les XX* en 1883. Pero además de la creación de este círculo artístico, gran parte de la responsabilidad en la introducción del simbolismo en Bélgica la tuvieron las revistas artísticas que se crearon entre las dos últimas décadas del siglo XIX. Anterior a la aparición de *Les XX*, en 1880, los poetas Max Waler (1860-1889), Iwan Gilkin (1858-1924), Georges Rodenbach (1855-1898), Albert Giraud (1860-1929) y entre otros más escritores y poetas belgas, crearon la revista de literatura y arte *La Jeune Belgique*, publicación que dedicó sus páginas a discutir temas estéticos y artísticos contemporáneos.

³⁸ CALVO, Francisco. "Un fin de siglo milenarista". EN: JIMÉNEZ, Pablo (com.). *Entre dos siglos España 1900*. (Celebrada en Madrid del 14-X-2008 al 25-I- 2009). Madrid : Fundación MAPFRE, 2009, p. 15-21.

³⁹ LEGRAND, Francine-Claire. *Le Symbolisme en Belgique...*, op cit., p.11.

Dentro del contexto de *La Jeune Belgique* aparecerá otra revista, *l'Art Modern*, conocida por ser la que acuñó el término *Art Nouveau*, para denominar al estilo artístico y decorativo que se comenzó a difundir por aquellos años. Esta revista la creó Edmond Picard (1836-1924), escritor belga al que se le unió el poeta simbolista Georges Rodenbach, que había sido uno de los fundadores de *La Jeune Belgique*. Esta revista en sus contenidos reflejará un importante interés por el arte social. También formó parte de *l'Art Modern*, Octave Maus (1856-1919), escritor y crítico de arte que fue secretario y fundador del círculo artístico *Les XX*.

Pero simultáneamente a *l'Essor* existía también otra agrupación de artistas llamada *La Chrysalide*, fundada en 1875 y la cual es considerada como la predecesora del grupo de *Les XX*. Unos pocos años después, en 1886, el poeta y escritor Albert Mockel (1866-1945) lanza la revista *La Wallonie*, en la que colaboraron los mejores poetas franceses y belgas de la nueva escuela. Mockel se decantará rápidamente hacia el Simbolismo, y al año siguiente se adherirá a este movimiento.

Es por mediación de Péladan que el ocultismo francés penetra en las revistas belgas, las cuales descubren también y dan espacio a las publicaciones de Stanislas de Guaita y a Emile Gourdau, el director del *Chat Noir*, quien en 1883 entregó a la *Jeune Belgique* sus *Poèmes ironiques*. Otra de las publicaciones que circuló dentro de estas revistas fue *La Bible de Méphisto* de Francis Vurgey, quien entre 1885 y 1887 publicó dos novelas esotéricas en la *Jeune Belgique*. Pero, como ya mencionamos, no sólo Péladan ejerció gran influencia en la escena esotérica belga, Stanislas de Guaita con la publicación del primer volumen de los *Essais- de sciences maudites*⁴⁰ marcó profundamente al escritor y periodista Ray Nyst (1864-1943), quien después de romper con su familia, se abandona a la vida bohemia. En 1889, Nyst publicó un libro, cuyo título es en sí un programa: *Enfermé tout à couper la pensée, dans une vision du monde entier, tourbillonnante, colorée, vivante, énorme i, je sentis mes yeux tourner, étourdi d'immensité: je vis surtout les tortures du coeur de l'homme*. Imbuido de ocultismo, Nyst se introduce en el camino del satanismo y dos años más tarde, concebirá su obra *Création du Diable*. De similar forma ocurre con muchos otros artistas y escritores

⁴⁰ GUAITA, Stanilas de. *Essais de sciences maudites*. 3 vols. Paris : G. Carré, 1890-1920. El primer volumen publicado en Paris en 1890 abarcaba temas que trataban temas sobre el satanismo, el misterio y la magia.

belgas, la atracción por el esoterismo fue crucial al momento de decidir y emprender sus ideales estéticos. Diversas fueron las razones por las que estos artistas y poetas se interesaron por las ciencias ocultas, pero en todas ellas podemos encontrar la necesidad de encontrar nuevas soluciones en la búsqueda de una espiritualidad perdida⁴¹.

⁴¹ DRAGUET, Michel. *Le Symbolisme en Belgique*. Bruselas: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2010, p. 258.

3. Vida y trayectoria artística de Jean Delville

3.1 Primeros años: 1867-1890

Jean Delville nació el 19 de enero de 1867, en Lovaina, en la rue des Dominicains. Su acta de nacimiento indica que su madre fue Barbe Libert, empleada de 33 años y de origen humilde. En cambio el padre, Joachim Thibault, se sabe que trabajaba como profesor en la universidad local y que provenía de una bien posicionada familia burguesa⁴². Jean no fue reconocido por su padre, y llevará el apellido de su madre hasta que ésta contrajo matrimonio con Victor Delville el 22 de septiembre de 1877⁴³.

3.1.1 Formación

Ya cuando asistía al Ateneo de Bruselas se pone de manifiesto su vocación artística con los innumerables dibujos con los que rellenaba sus cuadernos de trabajo de estudio. Al poco tiempo le pide a su padre adoptivo que le inscriba en la clase nocturna de la Academia de Bellas Artes de Bruselas, en la que fue admitido tan sólo con trece años. Debido a la gran pasión que sintió por aprender y al incansable trabajo y tiempo dedicado a los estudios en la Academia, fue progresando rápidamente y muy pronto fue admitido en la clase del pintor Jean-François Portaels (1818-1895), premio de Roma belga en 1842⁴⁴. En 1886 concluye su formación, otorgándosele los premios en dibujo y composición histórica. La Academia le ofrece entonces dirigir un taller, tal y como era usual con los ganadores de estos premios, pero él rechaza esta propuesta, prefiriendo retirarse y continuar su carrera artística en solitario⁴⁵. Este deseo de independencia le impulsará a buscar un lugar donde pintar a solas en contacto directo con la naturaleza. Este lugar lo encontró en Forest, a las afueras de Bruselas, en donde instaló su primer taller, un taller bastante limitado en cuanto a los

⁴² COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 19.

⁴³ DELVILLE, Miriam, "Jean Delville, mon grand-père". EN : LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). París : Somogy Editions, 2014, p. 14-36.

⁴⁴ Idem...p. 16.

⁴⁵ LAOUREUX, Denis. "Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887-1892)", EN : LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). Paris: Somogy Editions, 2014, p. 41.

recursos y al condicionamiento del lugar, pero a pesar de ello, fue en donde consiguió crear sus primeras obras maestras.

Entre sus amistades más cercanas figuran el poeta y ensayista José Hennebicq (1870-1941), el periodista y escritor Raymond Nyst (1864-1943), el pintor Albert Ciamberlani (1864-1956) y el escultor Victor Rousseau (1865-1954). Todos ellos belgas e iniciados: Rosseau y Ciamberlani fueron francmasones, Nyst fue martinista y Hennebicq espiritual y muy cercano a los círculos *Rose+Croix*. La amistad entre ellos surgió desde cuando todos eran muy jóvenes, ya que frecuentaban los mismos círculos artísticos y compartían los mismos intereses en relación a lo esotérico, un vínculo que se fortaleció y permaneció inquebrantable con el paso del tiempo.

Además de sus intereses artísticos, Jean Delville demostró un gran interés por la literatura publicando en la revista *Wallonie* de Albert Mockel a partir de 1888⁴⁶, y tal como comprobaremos más adelante, este sería el inicio de una productiva actividad como escritor. Sus escritos van desde poesías, críticas de arte hasta tratados estéticos.

3.1.2 Participación en *l'Essor*

El periodo de 1886 a 1891 marcó la entrada de Delville en el mundo del arte profesional. En 1887, comienza a exponer con el grupo *l'Essor*⁴⁷, cuando tenía 20 años. Recordemos que este círculo reunía a artistas cuya preferencia estética era esencialmente realista e impresionista. Esta agrupación había sido creada en 1876 en Bruselas, sin la intención de servir de escaparate a ningún movimiento artístico en concreto, de hecho, su objetivo fundacional era el de servir de marco expositivo a los alumnos egresados de la Academia de Bellas Artes de Bruselas. Sin embargo, desde sus inicios, se dio un protagonismo cada vez más destacado al realismo, un realismo que no estaba dirigido a reflejar lo social,

⁴⁶ Ibid...p. 18.

⁴⁷ Jean Delville tuvo que pensar y desarrollar estrategias con tal de ganar visibilidad en el mundo artístico. A pesar de ser reconocido por su gran destreza en dibujo y diseño en sus primeros años en la Academia, no tenía ningún vínculo ni conexión alguna con el mundo del arte. No consiguió llamar la atención del grupo de *Les XX*, de hecho, en la revista *Art Moderne*, que era el escaparate de este grupo, prestaron más atención a sus escritos poéticos que a su trabajo de artista. Para ampliar sobre este tema y sobre los primeros años de Delville y su participación en el círculo de *l'Essor* véase: LAOUREUX, Denis. "Jean Delville dans la genèse du...", op cit., p. 41.

sino más bien que estuvo direccionado hacia una pintura esencialmente de naturaleza y de paisaje.

Jean Delville, al inicio de su carrera artística, también otorgó al realismo una especial atención, en particular por la representación de paisajes y escenas nocturnas. Esto se entiende perfectamente, puesto que el realismo artístico era el estilo más difundido y aceptado en los ambientes artísticos belgas. Un arte realista que encontró en Bélgica el escenario ideal gracias a las vinculaciones con las tradiciones artísticas nacionales, en particular con el trabajo de la escuela flamenca de paisajismo y pintura de género⁴⁸.

En el catálogo razonado, que el mismo Jean Delville preparó, lista con precisión sus primeras obras expuestas en los salones de *l'Essor*, esta importancia dada por el mismo artista, se entiende debido a que estas exposiciones en aquel momento constituyeron una tribuna importante para el joven artista. La primera exposición de Jean Delville en *l'Essor* correspondía a la undécima de esta agrupación, se celebró el 12 de marzo de 1887 y en ella Delville exhibió 9 obras: *La jeune fille en jaune*, *Cachaprès agonisant*, *La terre*, *l'Epave*, *Frontispice*, *La vedette éternelle*, *Lassitude*, *Souvenir de Flandre*, *Nocturne* y *Souvenir de Mondorf*⁴⁹. Muchas de estas obras están desaparecidas, pero por los títulos de las mismas podemos ver que eran de diferente tendencia artística, algunas con más influencia del realismo y otras influenciadas por la mente y la imaginación. Para el siguiente salón de *l'Essor*, en 1888, Delville presentó 11 obras, entre ellas un dibujo titulado *La mère*, el cual era el fragmento principal de un tríptico que provocó diferentes reacciones entre los críticos de arte de las revistas y escandalizó a otros, pues en él se representaba a una mujer en el momento del parto⁵⁰.

También en 1888 produce su primera gran obra: el *Portrait de Madame Siville*, obra que actualmente también está perdida y de la cual no se conserva ninguna imagen, se sabe de su existencia por estar registrada en las notas del catálogo razonado preparado por el propio Delville⁵¹. Pero es en este mismo catálogo en el que el artista se descuida de registrar una obra del mismo año y de gran importancia: *L'Homme aux corbeaux*, (1888) [Fig. 2]. Esta

⁴⁸ COLE, Brendan. *Jean Delville...*, op cit., p. 29.

⁴⁹ Ibid...p. 61.

⁵⁰ Ibid...p. 64.

⁵¹ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire*. Paris : Lienart, 2016, p. 58.

obra fue descubierta en 2015 en los archivos de la sección de *Estampes de la Bibliothèque Royale de Belgique* de Bruselas, entre los cuales había pasado desapercibida por décadas al haber estado clasificada de manera incorrecta⁵². La importancia de esta obra radica en la gran calidad demostrada por el artista desde tan temprana edad, ya que fue realizada por Delville a los 21 años. Actualmente esta pieza forma parte de la exposición permanente del *Musée Fin-de-Siècle* de Bruselas.

En 1890, expondrá en el cuarto salón organizado por el grupo de *l'Essor*, su *Cycle passionnel*, (1890) [Fig. 3]. Para esta obra se inspira de diferentes fuentes: realistas, de la literatura, de su propia imaginación, de escenas que ve, de los efectos luminosos de la aurora y del atardecer⁵³.

3.2 Organización y participación en los salones simbolistas: 1888-1899

Durante este periodo en la vida del artista, sin duda juega un papel muy importante, tanto en su carrera profesional como en su vida personal, su relación con Péladan y Papus. Joséphin Péladan, peculiar y excéntrico escritor y ocultista francés, publica en 1884 *Le vice suprême*. Este libro fue todo un éxito y prueba de ello es que en la revista *La Jeune Belgique*, en el número de febrero de 1885, se hace un amplio análisis literario que fue escrito por el poeta Iwan Gilkin, en donde resume la obra en una palabra: 'la *Décadence*'⁵⁴. De la misma manera, a partir de 1885 hace su aparición Gérard d'Encausse (1865-1916), más conocido en los círculos esotéricos con el sobrenombre de Papus. Fue el fundador de la orden Martinista y del GIEE (*Groupement Indépendant d'Études Ésoteriques*), con la rama belga conocida como KVMRIS. Papus además es también fundador de dos revistas principales de la época: *L'Initiation* creada en 1888 y *Le Voile d'Isis* en 1890⁵⁵.

⁵² Fue precisamente uno de los colaboradores de Daniel Guéguen quien descubrió la existencia de esta obra de Delville. Para más detalles del hallazgo consultar: GUÉGUEN, Daniel, *Jean Delville...*, op cit., p. 58-59.

⁵³ DELVILLE, Miriam, "Jean Delville, mon grand-père". ..., op cit. p. 18.

⁵⁴ Para ampliar más sobre la figura de Péladan véase: BEAUFILS, Christophe. *Joséphin Péladan: 1858-1918, essai sur une maladie du lyrisme*. Paris : Jerome Millon, 1993.

⁵⁵ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 50-52.

No se tiene la prueba formal⁵⁶, pero es muy probable que Jean Delville entrara en contacto con Joséphin Péladan y Papus, en su primer viaje a París que posiblemente se realizó entre 1886-1887. Delville sintió una gran admiración por ambos, pero se podría señalar que la relación con Papus era más la de un maestro espiritual, ya que fue él quien le abrió las puertas del martinismo y le introdujo por completo dentro de esta orden iniciática desde muy joven, cuando tenía veinte o veintiún años aproximadamente, detalle que resulta sorprendente puesto que lo usual era permitir ingresar dentro de estos círculos iniciáticos a personas de mayor edad. Jean Delville fue martinista convencido llegando a alcanzar el grado máximo de *supérieur inconnu*, en 1897. Su vinculación con la orden Martinista fue muy intensa y es por ello que su sentido del compromiso con Papus era muy grande y se mantuvo con el correr de los años. Melgor era el seudónimo de Delville dentro del martinismo y bajo este seudónimo firmará algunos artículos⁵⁷.

En cambio, el interés inicial hacia el *Zar*, que era la manera como se hacía llamar Péladan, estaba motivada en un inicio más hacia su obra literaria, ya que Jean Delville era un asiduo lector. Pero a medida que la relación se fue incrementando, surgió entre ellos el nexo común del esoterismo que posteriormente desencadenará en un interés por la estética esotérica defendida por la *Rose+croix Esthétique*. La relación entre ellos se podría decir que fue más del tipo fraternal y estuvo caracterizada por una gran admiración mutua. Pero a pesar de estar tan unidos y de entenderse tan bien, tuvieron diferencias importantes en cuanto a sus concepciones religiosas que les obligaron a continuar caminos separados.

En 1890 se da la gran ruptura entre Stanislas de Guaita y Péladan, conocida como la *Guerre des Deux Roses*. Recordemos que la orden Cabalística de la *Rose+Croix*, había sido fundada por Guaita, Papus y Péladan en 1888, pero posteriormente Péladan decide separarse para crear la *Rose+Croix Esthétique* en 1890. Jean Delville fue discípulo de Péladan en su visión del arte idealista, y es por ello que se une a la *Rose+Croix Esthétique*, que será desde donde se organizarán los Salones de la *Rose+Croix*. Stanislas de Guaita se enfada mucho pues Péladan se apropia del nombre *Rose+Croix*, lo cual motivó el inicio de una campaña de publicidad organizada por el trío Guaita-Papus-Barlet contra Péladan, acusándolo de

⁵⁶ Sobre la fecha en la que conoció Delville a Péladan se dan diferentes dataciones, por ejemplo Denis Laoureux citando el manuscrito de Armand Eggermont titulado *Delville*, afirma que esto sucedió en agosto de 1888. LAOUREUX, Denis. "Jean Delville dans la genèse du...", op cit., p. 54.

⁵⁷ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 53.

falsificación⁵⁸. Jean Delville no tomó parte en la "Guerra de las dos Rosas", recordemos además que Delville era martinista, por lo que a pesar del conflicto provocado por escisión de la *Rose+Croix*, él supo mantener la amistad de Péladan y la de Papus.

Es así que 1892 será un año clave en lo relacionado a la organización de salones artísticos en los que participó Jean Delville, pues ese mismo año se inauguran los tres salones que a continuación explicaremos brevemente: *Rose+Croix*, *Pour l'Art* y los salones organizados por KVMRIS. Los salones de la *Rose+Croix* se organizaron hasta 1897 y las exposiciones de arte ideográfico de KVMRIS hasta 1894. Jean Delville participa en todos ellos con algunas de sus obras mayores realizadas durante este periodo: *Parsifal*, (1890) [Fig. 4]; *La Morte d'Orphée* (1893) [Fig. 5]; *L'auge des splendeurs*, (1894) [Fig. 6]; *L'Idole de perversité*, (1891) [Fig. 7] o *Mysteriosa* [Fig. 29].

3.2.1 Los salones de la *Rose+Croix Esthétique*

La *Rose+Croix* Católica del Templo y del Grial fue fundada en París en 1890, inspirada en el modelo de los prerrafaelistas ingleses. La intención de Péladan con la inauguración de los salones anuales de esta agrupación era la de plasmar en estas exposiciones sus teorías estéticas. Es por ello que en relación a la organización de los salones anuales, esta agrupación también es conocida como *Rose+Croix Esthétique*⁵⁹.

Los salones *Rose+Croix* son antes que nada un concepto, y su postura es claramente contraria al naturalismo y al impresionismo. Para participar en estos salones, el estilo no será lo que cuente, ni el propio esteticismo en un sentido estricto de la palabra, sino el espíritu y el ideal. De las reglas de la convocatoria para la primera exposición de la *Rose+Croix*, podemos extraer una síntesis de su propuesta estética:

«L'ordre de la *Rose+Croix du Temple* se ramifie présentement en *Rose+Croix Esthétique* pour restaurer en toute splendeur, le culte de l'IDEAL avec la TRADITION pour base et la BEAUTE pour moyen. [...] Le Salon de la *Rose+Croix* veut ruiner le réalisme, réformer le

⁵⁸ Ibid...p. 55.

⁵⁹ GAUTIER, Flaurette. *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*. Directores: France Nerlich y Pascal Rousseau. Tours : Université François-Rabelais de Tours. Memoria de máster II. Año académico 2011-2012, p. 38.

goût latin et créer une école d'art idéaliste. [...] Il n'y a aucun autre programme que de faire beau, noble, lyrique. Pour plus de clarté, un nombre substantiel de sujets sont repoussés, même si leur exécution est parfaite [...]»⁶⁰

Se restringieron las obras con temática histórica, patriótica y militar, toda representación de la vida contemporánea, el retrato, las escenas rústicas, los paisajes y marinas, el orientalismo, la representación de animales domésticos y de flores y frutas. Sus restricciones eran completamente provocadoras, puesto que en ellas incluían a gran parte del arte que conformaba los catálogos de los salones oficiales. Según el texto de la *Règle*, las mujeres no estaban invitadas a formar parte de estos salones. Pero gracias al trabajo de Charlotte Foucher Zarmanian con su tesis *Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, sabemos que al menos 5 mujeres artistas expusieron en la *Rose+Croix*⁶¹.

Jean Delville era el reclutador de los salones *Rose+Croix* en Bruselas, tal como lo demuestra la correspondencia con los artistas Charles Filiger y Jan Verkade⁶², en donde se puede constatar la insistencia de Delville para que formen parte de la muestra. Delville es el portavoz de Péladan para Bélgica junto con su amigo Ray Nyst.

Los salones de la *Rose+Croix* siguen el modelo creado unos años antes en Bruselas por el grupo de *Les XX*, en donde se da la conjugación de exposiciones de pintura y escultura, conciertos, piezas de teatro y conferencias. El primer salón de 1892 fue financiado por el conde de La Rochefoucauld y el día de la inauguración tuvo un éxito tan grande que llegó a colapsar las calles y los accesos al evento. A pesar de haber declinado la invitación, Moreau y Puvis de Chavannes, acudieron a esta primera gesta. La exposición contó con la participación de 67 artistas.

Para la segunda gesta, Péladan se queda sin benefactor debido a unas discrepancias con Rochefoucauld. Ante esta situación decide autofinanciarse y tiene que reajustar su presupuesto. Este segundo salón lo dedicó a *Khnopff*, "*le Maître idéaliste*", según Péladan, a quien expresa públicamente su admiración. La presencia belga, que ya había sido muy

⁶⁰ PÉLADAN, Joséphin. *Salon de la Rose+Croix - Règle et monitore*, citado por: GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville...*, op cit., p. 71.

⁶¹ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 71.

⁶² Ibid...p. 76.

significativa en el primer salón de la *Rose-Croix*, para esta segunda edición es mucho más fuerte: expusieron 8 artistas belgas, entre ellos Khnopff con 5 obras y Delville con 8.

El catálogo del 3er salón es mucho más reducido a falta de medios, tres veces menos participación de obras y dos menos de artistas. Khnopff se mantiene fiel con 3 obras al igual que Delville con 7 obras. El 4to salón, en 1895, continúa en la misma línea. Para su última participación, Jean Delville presenta *L'ange des splendeurs*, (1894) [Fig. 6] que es a día de hoy una de las piezas maestras del museo *Fin-de-siècle* de Bruselas.

Delville no participará en el quinto salón de la Rose Croix de 1896 ya que estaba muy ocupado montando sus salones *d'Art Idéaliste*, copia en Bruselas de los salones parisinos.

3.2.2 Los Salones *Pour l'Art*

Al comenzar la década de 1890, emergieron con éxito diferentes círculos artísticos en Bélgica, muchos de ellos inspirados por el grupo de *Les XX*, quienes se presentaban como la alternativa y el lugar en donde el arte "no oficial" se diese a conocer. Es así que en 1891 se crea *l'Association Pour l'Art* en Antwerp. El mismo año, Octave Maus funda en Bruselas *La Libre Esthétique*, que vino a reemplazar al desaparecido círculo de *Les XX*. En 1892, la asociación *Pour l'Art* se estableció en Bruselas gracias a la iniciativa de Delville y otros artistas, quienes se habían retirado de *l'Essor*, dándose con ello inicio a la organización de una serie de exposiciones y conferencias de artistas de la rama simbólico idealista. *Pour l'Art* nace con la fuerte tendencia de ser una alternativa expositiva para toda una generación de jóvenes artistas, en oposición completa a la práctica del desaparecido grupo de *Les XX* de marcada tendencia exclusivista⁶³. La estructura del grupo fue muy abierta y la pertenencia al mismo no fue algo indispensable para participar de sus exposiciones. Otro signo distintivo de *Pour l'Art*, en este caso en relación a *l'Essor*, es que a sus exposiciones se invitaron a artistas procedentes de otros países, es decir, no se mostraba únicamente la obra de artistas belgas.

La actividad de esta agrupación fue secundada por su propia revista, *Le Mouvement Littéraire*. Esta revista fue fundada por Fernand Roussel, -compañero de clases de Delville en la academia de Bellas Artes-, por Raymond Nyst y por Léon Donnay. La primera exhibición de

⁶³ COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 80.



Cartel de la primera exposición de *Pour l'Art*. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/drawings/#jp-carousel-507>

Pour l'Art se anunció en su revista en junio y se inauguró el 12 de noviembre de 1892 en el *Musée Moderne*. El cartel de la exhibición lo diseñó Delville, en él aparecía representada una esfinge de cuello alargado que sujetaba entre sus manos un cáliz de fuego desde el cual se formaban en la parte superior con el rastro del humo del cáliz, las palabras "Pour l'Art". La presencia de la esfinge en el cartel ponía en evidencia una de las tendencias más marcadas del grupo: el esoterismo. De hecho, *Pour l'Art* fue muy próximo a las ideas estéticas de Péladan, a quien invitaron en repetidas ocasiones a las conferencias y lecturas que se organizaban en torno a las exposiciones. Asimismo, las ideas de Péladan fueron respaldadas en *Le Mouvement Littéraire* por Nyst, quien fue nombrado cónsul de Péladan en Bélgica.

Delville participa en los salones *Pour l'Art* hasta 1895, que es el año en el que decide separarse de esta agrupación para organizar de manera independiente, los salones de *l'Art Idéaliste*.

3.2.3 Las exposiciones de arte ideográfico de KVMRIS

En 1890, se crea en Bruselas, una de las secciones internacionales derivadas de la GIEE –*Groupe Indépendant d'Études Ésoteriques*– que Papus había fundado el año anterior en París, una agrupación cuyo interés pasa por el estudio de la Cábala, la masonería, el magnetismo y la teosofía. Un grupo bastante heterogéneo, tanto por sus intereses como por los miembros que lo conformaron, entre ellos profesionales de diferentes sectores, así como artistas, intelectuales, ocultistas o quienes se afiliaron sólo por curiosidad. Fue nombrado presidente el crítico de arte francés Francis Vurgey y como secretario Nicolas Brossel, seguidor de Stanislas de Guaita. Dentro de la organización, la sección práctica estuvo dirigida por Henri Nizet, quien fuera uno de los fundadores de la *Jeune Belgique*. Nizet tenía un especial interés en la hipnosis, lo cual quedó reflejado en las numerosas conferencias y talleres que sobre este tema se organizaron. La hipnosis representó un tema polémico dentro de la organización de KVMRIS, pues tuvo defensores y detractores, incluso en algunos casos llegó a plantearse como un problema en materia penal, y se tuvo que crear todo un corpus legal en torno al tema, ya que se buscó no caer ni promover un uso malintencionado de esta técnica.

En 1891, Francis Vurgey proclama el *Statut unique* de Kumris, en cuyo texto se contempla, entre otras cosas, la creación de una sección plástica. A esta sección plástica pertenecieron: Jules du Jardin, Jules Roberti, Louis Titz y Fernand Khnopff. En febrero de 1892, Vurgey invita a los artistas de KVMRIS a participar en una "exposición íntima". Muy diferente será la segunda exposición kunrica que se celebró el 17 de febrero de 1894 y contó con una mayor participación de artistas. La exposición estuvo abierta por ocho horas, cuatro para los miembros del grupo y las otras cuatro para el gran público. Se recitaron también poemas de Stanislas de Guaita y los *Horizons hantés* de Jean Delville.

Las fuentes de información sobre KVMRIS son las dos revistas fundadas por Papus, pero en especial será en *L'initiation* en donde se comentarán más las actividades de este grupo. Este grupo es el primer componente de un triángulo iniciático que se completa con

dos entidades hermanas: la orden martinista y la orden cabalística de la *Rose+Croix*, la de Papus, no la de Péladan⁶⁴.

El 9 de octubre de 1893 Jean Delville contrae matrimonio con Marie Lesseine, testigo del enlace fue su gran amigo Ray Nyst. De la esposa de Delville conocemos un retrato realizado por el artista en este mismo año al que tituló *La Tranquille*, (1893) [Fig. 8].

En el mes de febrero de 1894, Jean Delville concibe junto con Jules Du Jardin la creación de una cooperativa artística cuyos estatutos son aprobados en marzo para 54 miembros fundadores constituyendo "toda la nobleza de las artes plásticas de la época". El objeto de esta cooperativa era el de proveer a los artistas del mejor material al mejor precio, además de asistencia logística para los envíos de obras a las exposiciones. El proyecto incluye un fondo de pensiones para los miembros, un seguro en caso de enfermedad e incluso un proyecto de ciudad de artistas.

3.2.4 Los Salones *d'Art Idéaliste*

El periodo comprendido entre 1892-1898 será intensamente constructivo, y en donde se pondrá de manifiesto la voluntad de ganar autonomía. Este ánimo de independencia será el que provocará el inicio de los Salones de *l'Art Idéaliste* que serán organizados por tres años consecutivos a partir de 1896.

Es por estos años, que Delville realizó en su taller de Forest, una de sus obras de gran formato, *Les Trésors de Sathan*, (1895) [Fig. 9]. También por entonces la situación económica era difícil para la familia Delville, el año anterior había nacido su primer hijo, Raphaël. Es así que siguiendo el consejo de su amigo Victor Rousseau, se inscribe en el concurso del *Prix de Rome* de pintura, cuyo premio, además del reconocimiento, era el de una importante bolsa de viaje a Italia. En junio de 1895 es preseleccionado y en octubre es laureado con el

⁶⁴ Para más información sobre KVMRIS véase el capítulo dedicado a este círculo artístico y esotérico "Kvmris, mi-Salon d'art, mi-cercle occulte" EN: GUÉGUEN, Daniel, *Jean Delville...*, op cit., p. 61-66 y con más detalle desde la génesis hasta la disolución de KVMRIS el capítulo "Kumris et sa section plastique: les atermoiements du Martinisme français en Belgique (1890-1894)" EN: CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*. Bruselas: Pandora Publishers, 2012, p. 78-96.

premio⁶⁵. Justo antes de partir a Roma, nace su segundo hijo, Élie. A su regreso de Roma, se ocupa de la organización de la segunda edición del Salón *d'Art Idéaliste*, que resultó mucho más exitosa que la primera edición celebrada el año anterior⁶⁶.

Hacia finales de siglo ya había realizado otra de sus obras maestras: *L'école de Platon*, (1897) [Fig. 13] y *L'amour des âmes* (1900) [Fig. 14]. En el ámbito literario publicó diferentes obras: en 1892 una recopilación de poemas titulado *Les horizons hantes*⁶⁷; en 1897 *Dialogue entre nous*, una argumentación cabalística, ocultista e idealista y los poemas de *Le Frisson du Sphinx*. En 1900 publicó la *Mission de l'art*, un manifiesto de Idealismo integral cuyo prefacio fue escrito por el escritor Édouard Schuré.

En 1898, ya que la familia iba en aumento y como sus medios económicos se lo permitieron, pudo financiarse la construcción de un nuevo taller y de una casa más grande para la cada vez más numerosa familia. El domicilio se situará en la *avenue des Sept-Bonniers* en la parte alta del municipio de Forest. Al año siguiente nacería Eva, su tercera hija.

3.3 Entre Bélgica y el Reino Unido: 1900-1933

Con la intención de ampliar su pertenencia iniciática, en 1899 ingresa en la Sociedad Teosófica, y cuatro años más tarde, en 1903 se inicia como francmasón. Recordemos que Jean Delville al conocer a Papus en 1886-88, se había iniciado como martinista, por lo que a partir de 1903 pertenecerá a tres órdenes iniciáticas diferentes. Según explica el mismo Delville, se hace francmasón con la intención de promover el martinismo⁶⁸. Se une a la logia

⁶⁵ DELVILLE, Miriam, "Jean Delville mon grand pare...", op cit. p. 21.

⁶⁶ Con mucho más detalle presentaremos los Salones *d'Art Idéaliste* en el siguiente apartado, ya que constituyen el tema principal en torno al cual se centra el presente trabajo.

⁶⁷ A esta recopilación poética en *La Jeune Belgique* se criticó duramente básicamente reprobando sus libertades gramaticales, sintácticas y lingüísticas. A estas críticas les prosiguieron otras igual de duras, provocando que en octubre de 1892 Delville publicará un artículo en *Le Mouvement littéraire*, en donde reprocha a los críticos su actitud y calificando su manera de proceder como «*virus de la critique destructive*». Más información sobre la relación entre Jean Delville y la crítica en GAUTIER, Flaurette. "Jean Delville devant la critique d'art". EN : LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). Paris: Somogy Editions, 2014, p. 122-129.

⁶⁸ Tal como explica Guéguen, en una carta hallada por Michel Thiolat, escrita por Delville entre 1902-1903 y dirigida a Papus quien era el presidente del Consejo Supremo Martinista, se nos revela que

bruselense: *Les Amis Philanthropes* creada en 1798, y de la cual en 1834 nace la Universidad Libre de Bruselas. Aquí también alcanzará los más altos grados, hasta llegar a ser Venerable. Hizo una gran carrera masónica aunque ésta estuvo marcada por diferentes incidentes⁶⁹.

Una especial atención merece su adhesión a la Teosofía, pues algunas de las ideas promovidas por este grupo esotérico se verán reflejadas en su obra. Una muestra de esta concordancia con sus nuevas inquietudes teosóficas la podemos encontrar en la obra *L'homme dieu* [Fig. 15] realizada entre 1901-1903. En esta obra de gran tamaño (500 x 500 cm.) representa a una masa humana, dispuesta de forma triangular ascendente y coronada por un Cristo con los brazos en forma de cruz. Una composición muy compleja, en donde Delville representa el sufrimiento humano en la gestualidad de cada una de las figuras que lo conforman. Delville no era cristiano, pero creía en la idea del Cristo Cósmico, como un gran iniciado cuya misión era la de ayudar a la humanidad a evolucionar hacia la sabiduría espiritual.

3.3.1 Profesor en la *Glasgow School of Art*.

De 1901 a 1905 es profesor en la *Glasgow School of Art*. Antes había solicitado una plaza en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, pero ésta le fue concedida a otro candidato. Ocurrido esto, el escultor Van der Stappen le propone la plaza de primer profesor en la *Glasgow School of Art*. Esta estancia en Escocia afecta a su salud a causa del clima y también la de sus hijos, que para ese entonces ya eran cinco, sumándose Mira y Olivier. Es por ello que regresa a Bruselas en 1905 a pesar de que había sido contratado por dos años más en Glasgow.

la intención de Delville de introducirse en la masonería, se debe a un plan que consistía en la entrada en bloque de martinistas dentro de esta orden, con la finalidad de crear un clima más espiritual en algunas de las logias masónicas de Bruselas caracterizadas por ser materialistas y ateas. GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., 96-97.

⁶⁹ Se mencionan dos importantes incidentes dentro de la masonería que repercutieron enormemente en su vida iniciática. El primero sucedió en 1911 en relación al frère Matton y el segundo en 1926, cuando el frère Wittemans, también Venerable, consiguió que fuera admitida su propuesta de una masonería guiada más por la reflexión científica que espiritual, hecho al que se opuso enérgicamente Delville, quien acabó abandonando la masonería ante el triunfo de las ideas de Wittemans. GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit, 134-136.

A su retorno de Escocia la organización y participación en salones de arte no cesó. Es así que junto con el artista Jacques Brasilier organiza los salones de la *Rosace* entre 1908 y 1909. Otro de los salones que también organizó con este artista, fue el salón *Des Peintres de la Figure et de l'Idée*. Este salón, celebrado en 1910 en Bruselas, se concibió como un salón retrospectivo de lo mejor de la pintura belga. Se presentaron 130 obras de artistas que formaban parte de la clase idealista belga, tal como la concebía Delville. En una carta escrita al crítico de arte Eggermont⁷⁰, Delville le comenta que le habían ofrecido gratuitamente las salas del *Palais des Arts* para una exposición de sus obras, pero



Jean Delville en su taller, detrás aparece su *Prométhée*. Extraído de:
<https://es.pinterest.com/pin/129478558016>

que él lo rechaza y ofrece la opción de aceptar la propuesta con la condición de que en la exposición participen otros colegas artistas. Es así que nace el *Salon des Peintres de la Figure et de l'Idée*, en el que Delville expone 14 obras⁷¹.

En 1906 en la traducción francesa de *La doctrine secrète* de Madame Blavatsky, se dedica un capítulo entero a la figura de Prometeo, quien es presentado como el portador de la luz y aquel que tiene la misión de enseñar a la humanidad. Para Delville, Prometeo encarna el ideal del artista idealista, y esto lo refleja de forma contundente en su *Prométhée* [Fig. 16] realizado en 1907 para el auditorio del *Mondaneum*⁷² que en aquel entonces estaba situado

⁷⁰ Carta a Eggermont del 24 de Junio de 1910. Citado por: GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 88.

⁷¹ *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 88.

⁷² Al hacerse teósofo, Delville se moviliza con tal de promover la Teosofía en diferentes medios, en la prensa y revistas, publicando libros y artículos y ofreciendo conferencias, es decir, toda una serie de actividades que lo conducirán a situarse a la cabeza del movimiento teosófico en Bélgica. Es en medio de estas actividades que entrará en contacto con Paul Otlet y Henri Lafontaine, cofundadores del *Mundaneum*. Para profundizar más sobre el tema se puede consultar: GUÉGUEN, Daniel, *Un théosophe très actif* en "Jean Delville, franc-Maçon, théosophe et occultiste" [en línea] <http://www.koregos.org/fr/daniel-gueguen_jean-delville-franc-macon-theosophe-occultiste/> [consultado el: 16/04/2017].

en el Palacio del Cincuentenario de Bruselas. En la actualidad, la obra está localizada en la Universidad Libre de Bruselas. Con respecto a la iconografía de esta obra, según explica Flaurette Gautier⁷³, el modelo de la estrella que emana de la mano de Prometeo, lo cogió Delville de la figura N°41 del libro de Annie Besant y Charles Leadbeater sobre las formas de pensamiento. La estrella es el símbolo francmasón por excelencia y simboliza la penetración del Logos en la natura. En la obra de Delville la estrella es de color amarillo, sin embargo la figura N°41 nos muestra la estrella de color azul. Delville realiza una combinación entre las formas y el color y sus respectivos significados, ya que para Leadbeater, el color amarillo hace referencia a la iluminación espiritual. El sentido y significación que le otorga Delville a esta obra queda perfectamente descrita por el mismo:

«Ma conception de Prométhée est toute différente de tous les Prométhée connus. J'ai donné à cette figure son vrai sens ésotérique. Ce n'est pas le feu physique qu'il apporte à l'humanité, mais le feu de l'intelligence, symbolisé par l'Étoile à cinq points»⁷⁴.

3.3.2 Profesor de la Academia de Bellas Artes en Bruselas

Finalmente en 1907, es nombrado profesor de la Academia de Bruselas. Simultáneamente crea un taller de arte para poder cubrir sus gastos, en este taller se inscribirán incluso algunos alumnos de Glasglow que le seguirán a Bruselas para que sea su maestro⁷⁵.

1907, Jean Delville escribe un artículo titulado *Le Principe social de l'art*⁷⁶, en cuya introducción, el artista explica que el arte es una fuerza civilizadora y la prueba irrefutable de la inteligencia del ser humano. Continuando con la explicación, Delville sostiene que el artista tiene la misión de revelar a la humanidad la armonía universal:

«Les artistes, comme les poètes, ne sont utiles à l'humanité qu'en raison de ce qu'ils rendent sensibles, par l'Art, les plus hautes pensées, les plus hauts sentiments, les

⁷³ GAUTIER, Flaurette. *Jean Delville et l'occulture fin de siècle...*, op cit., p. 104.

⁷⁴ DELVILLE, Jean, *Currículum vitae*, 1944. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, fonds Armand Eggermont. Citado por: DELVILLE, Miriam, "Jean Delville, mon grand-père"..., op cit., p. 26.

⁷⁵ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 113.

⁷⁶ DELVILLE, Jean. «Le Principe social de l'art». *La Belgique artistique et littéraire*, abril-1907, pp. 37-47.

plus hautes aspirations. Dans la hiérarchie des forces nationales supérieures, les Artistes, comme les Savants, représentent la Pensée publique».⁷⁷

Delville defiende la presencia de temas idealistas en el espacio público, señalando que el arte social debía representar en sus imágenes conceptos superiores, los cuales son la base de una civilización más próxima a las ideas esenciales del universo:

«L'art public résume donc l'une des activités les plus harmonieuses de la vie, car la construction et l'embellissement des cités humaines offrent aux hommes l'occasion grandiose de déployer, en splendeurs et en harmonies visibles, les Idées essentielles qui président à la construction et à la création divines des mondes»⁷⁸.

En su texto, la práctica de los grandes formatos es la prueba del desinterés del artista por cuestiones no relacionadas al arte social defendido por él. A un arte de pequeño formato, el cual sería destinado a un reducido grupo de estetas, Delville opone un arte destinado a la colectividad, el cual por sus propias dimensiones, no sería posible ubicarlo en un salón privado⁷⁹.

El 12 de octubre de 1908 Jean Delville recibe el encargo de un importante conjunto de pinturas murales para el palacio de Justicia de Bruselas, esta será una perfecta ocasión para el artista de poder hacer llegar su mensaje al público. Trabajó sin respiro en este encargo el cual le llevó varios años de intenso trabajo, desde 1908 a 1914. En su catálogo razonado, el artista le reserva a estas obras un lugar especial, fuera de la cronología, concediéndoles una importancia particular, y las describe detalladamente: "*Cinq panneaux du Palais de justice ornant l'architecture de la Cour d'assises et Le Génie du Droit, panneaux décoratif placés dans la grande Salle des Pas-Perdus.*" Estos paneles representaban la evolución de la justicia a través de las edades: *La loi morale* o *La justice de Moïse* [Fig.17], *La justice ancienne* [Fig. 18], *La justice chrétienne* [Fig. 19] y *La justice moderne* [Fig. 20]. El quinto panel representaba a *La justice idéale* [Fig. 21]. Estos paneles lamentablemente se perdieron a causa del bombardeo sufrido en 1944 en el Palacio de Justicia, pero se conservan los diseños

⁷⁷ Ibid...p. 44.

⁷⁸ Ibid...p. 45.

⁷⁹ BERGER, Émilie. "Jean Delville et l'enjeu du «monumental»", EN : LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). Paris : Somogy Editions, 2014, p. 106-118.

preparatorios y también algunas fotografías de cuando el artista realizaba las pinturas. Jean Delville lamenta enormemente esta pérdida, tal como queda reflejado en su correspondencia:



Fotografía de Delville trabajando en uno de los paneles del ciclo dedicado a la justicia: *La loi du Moïse*. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/img122/>

«[...] m'a trouvé en pleine et douloureuse émotion de l'incendie du palais de justice et de la perte totale de ma principale œuvre décorative de la cour d'assises! En effet, cinq grands panneaux ont disparu dans les flammes du palais! Cinq belles années de ma vie d'artiste anéanties par les ignobles vaudales d'Hitler...»⁸⁰

La proyección internacional de Delville ya se había hecho notar desde sus primeros años de juventud, en especial cuando fue galardonado con el *Prix de Rome* y por su participación en diferentes salones, tal como lo hemos ido señalando. En la prensa española encontramos diferentes artículos en los que se promociona con mayor o menor entusiasmo el arte simbolista belga. Pero en 1913, encontramos un artículo dedicado a Jean Delville

⁸⁰ Carta de Jean Delville a M. Bourguignon, Forest, 4 de junio de 1947. Colección privada. Citado por: DELVILLE, Miriam, "Jean Delville, mon grand-père",...op cit., p. 32.

publicado en la revista *Museum*⁸¹. Este artículo fue escrito por Pere Enric de Ferrán i Rocabrúna, músico barcelonés residente en Bruselas por aquella época. En este artículo, **[Anexo 1]** el autor pone de manifiesto la calidad artística de Delville enumerando diferentes obras suyas y señalando que es imposible hablar del artista y de su obra sin tener en cuenta sus convicciones y su fe, pues es un artista que "no sólo pinta para los ojos", sino que también pinta para el espíritu.

3.3.3 Exilio en Londres

Durante la Primera Guerra Mundial se exilió en Londres. Partió con su esposa y 4 de sus hijos pues los dos mayores tuvieron que partir a la guerra, de la cual salen afortunadamente ilesos. Durante este periodo fue el responsable de una obra importante: *Belgian Art in Exile*, catálogo publicado en 1916 para reunir fondos para la Cruz Roja belga y los soldados convalecientes. Firma el texto introductorio como el presidente de la *Ligue des artistes belges* en Londres. En esta obra Delville califica a Alemania como el país de la estética de la dureza, de la brutalidad. Lo mismo hará Péladan ese mismo año al publicar *La Guerre des idées*, en donde plasmará también sus ideas anti germánicas. Su activismo en Londres será muy intenso, al igual que en cada una de las empresas que se propone, organiza conciertos benéficos, conferencias y manifestaciones públicas en Hyde Park y en la embajada italiana⁸². En este momento realiza dos obras de tinte patriótico: *Sucl 'autel de la Patrie*, (1918) **[Fig. 22]** y *La Belgique indomptable*, (1919) **[Fig. 23]**.

3.3.4 De regreso a Bruselas

En 1920 Jean Delville concibe la idea de crear la *Société de l'Art monumental*, que reunía a seis artistas: él mismo y sus amigos íntimos: Ciamberlani, Montald, Fabry, Vloors, Dierickx. Juntos tenían el proyecto de decorar con 36 paneles de mosaicos el hemicycle del exterior de la *Arcade du Cinquantenaire*, en Bruselas. La idea ya estaba en el aire desde antes del conflicto mundial pero es Delville quien la lleva y la concibe como una obra colectiva. La obra estaba destinada a glorificar la acción pacífica y heroica de Bélgica. En el reparto de la

⁸¹ DE FERRÁN, Pere Enric. «Los pintores flamencos modernos». *Museum*, vol. 3, núm. 7, 1913, p. 251-255.

⁸² GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p.115-118.

temática de los paneles, Delville se encarga de seis paneles dedicados a la victoria. Nos encontramos nuevamente con un Delville fascinado por este proyecto, que al igual que en anteriores, pone de manifiesto un gran entusiasmo y voluntad en ello. Se enfrenta a la inercia de las políticas presupuestarias, y organiza una lotería pública: la tómbola de *l'Art monumental*. El evento tuvo mucho éxito y se obtienen 600 mil francos. Según explica el mismo Delville, inclusive el rey colaboró con 10 mil francos. Esto 36 paneles se realizaron, pero no se pueden visitar, es posible verlos de lejos y sólo parcialmente.

Otro de los temas en relación a la práctica artística que interesaron a Delville fue el vitral. En 1922 Delville había presentado a la academia una comunicación en donde denuncia la decadencia completa del arte del vitral en Bélgica. Es así que en 1935 pone en marcha la realización de un vitral. Algunas voces se levantan y cuestionan el hecho de que un vitral destinado a una iglesia católica sea realizado por un francmasón. Los temas representados en estos vitrales fueron la *Creación* y el *Juicio Final*. La obra es magnífica, con una fuerte connotación art déco.

En 1924 Jean Delville es elegido miembro con pleno derecho de la *Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, clase de Bellas Artes, sección de pintura, lo que le conllevará a la publicación de numerosos ensayos en el *Bulletin de l'Académie* y también se encargó de las reseñas publicadas en el *Annuaire Belgique* de los artistas que habían fallecido⁸³. En cuanto a su obra pictórica, realizó una tabla monumental, *Les Forces*, (1924) [Fig. 24], la cual fue instalada finalmente en la sala de los "pasos perdidos" del Palacio de Justicia que había sido recientemente renovado. Según explica con todo detalle Daniel Guéguen⁸⁴, antes de encontrar su emplazamiento definitivo la obra tuvo que pasar por varias vicisitudes, fue trasladado en numerosas ocasiones porque debido a las dimensiones de la obra no fue sencillo encontrar un lugar adecuado.

Tal como se mencionó anteriormente, Jean Delville además de ser martinista y francmasón, era teósofo. El periodo comprendido entre los años 1919-1929, fue de escasa producción artística debido a que sus actividades como teósofo absorbieron casi toda su atención. Para entender mejor este periodo en la vida del artista, es necesario señalar algunos aspectos en relación a su pertenencia a la Sociedad Teosófica. Annie Besant (1847-

⁸³ DELVILLE, Miriam, "Jean Delville, mon grand-père"..., op cit., p. 30.

⁸⁴ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 124.

1933), a quien ya habíamos mencionado antes en relación al simbolismo de la estrella del Prometeo de Delville, había sido ayudante de Madame Blavastky. Fue una escritora y estudiosa del esoterismo que ocupó altos cargos dentro de la masonería y de la teosofía, y orientó esta última hacia una especie de cristianismo esotérico basado en la creencia de Cristo como un *Gran Instructor* y en la inminente llegada de un nuevo Cristo. Para Besant y los teósofos, este nuevo y esperado Cristo era el joven *brahmane* Krishnamurti. La sociedad teosófica se encargó de su preparación e instalación en Europa. A todo esto, recordemos que Jean Delville creía en la figura del Cristo Cósmico, razón por la cual se involucraría en la causa Krishnamurti en cuerpo y alma. Abandonó la presidencia de la Sociedad Teosófica belga para formar parte de *l'Étoile d'Orient*, estructura creada en torno a la órbita de Krishnamurti, de la cual llegó a ser presidente también.

Delville escribe artículos y libros, da conferencias, demostrando una completa dedicación en pro de esta causa. La sorpresa se dará con el paso del tiempo, cuando en 1928 Krishnamurti se declare no teósofo y se haga defensor de la noción de una espiritualidad y una religión personal. Con estas declaraciones se desvincula totalmente de la Teosofía, ya que afirmaba que para encontrar la Verdad hay que desprenderse de las religiones y sus dogmas y creencias. Esto arruina en todos los sentidos a la sociedad teosófica, y para Jean Delville esto fue sin duda un duro golpe, dado que había dedicado años y esfuerzos a esta causa. Para él este episodio marcará un antes y un después.

Es en este momento tan crucial que hace su aparición Émilie Leclercq en la vida de Jean Delville. En 1928, Leclercq se inscribió en la Academia de Bellas Artes, donde fue alumna del artista. Probablemente a mediados de 1929 es cuando se dio inicio a la relación entre Delville y Leclercq, ésta última deja la academia para evitar el escándalo. Este es un episodio en la vida del artista prácticamente desconocido y recuperado gracias a las investigaciones de Daniel Guéguen, a quien casualmente le fue confiada la clasificación de objetos personales de Émilie Leclercq entre ellos: fotos de sus cuadros, programas de los salones en los que expuso, pero sobre todo su correspondencia con Delville y fotos de cuando se establecieron en Mons. Esta correspondencia comprende 56 cartas escritas entre 1931-1933⁸⁵.

⁸⁵ En la biografía del artista realizada por Olivier Delville no se tiene en cuenta este momento en la vida de Jean Delville. El periodo de Mons es abordado de una manera muy superficial y siempre refiriéndose a él como un oscuro periodo. Para más detalles en relación a Émilie Leclercq véase:

La actividad pictórica de Delville que se había ralentizado en la década de los años 20, se reprende al iniciarse su relación con Émilie. *L'École du silence* [Fig. 25] realizada en 1929 es el primer ejemplo de una serie de obras más ligeras, más claras, más calmas y más sensuales. En el caso de la obra desaparecida *Dieu vaincu par l'Amour*, (1930), la cual sólo podemos conocer gracias a los dibujos preparatorios [Fig. 26], explica Guéguen, que marca el debut de la relación entre Emilie y Jean y que constituirá incluso 40 años más tarde, un elemento de polémica en la obra de Delville. René Harvent, de quien hablaremos con más detalle en el siguiente apartado, ve en la imagen de la mujer de esta inmensa tabla de 4.50 x 1.5 metros de ancho, un bosquejo del rostro de Émilie. Esto es muy probable, ya que en una de las cartas conservadas por Leclercq, Delville le dice textualmente que la obra está inspirada en ellos⁸⁶. En relación con esta obra, René Harvent señala que en la publicación de Francine-Claire Legrand, *Le symbolisme en Belgique* se designan dos dibujos preparatorios a *L'amour des âmes* (1900) cuando en realidad son de *Dieu vaincu par l'Amour* (1930). Otra obra importante de este periodo fue *Séraphîtus-Séraphita* de 1932 [Fig. 27], en donde representa al andrógino, la suprema belleza estética.

GUÉGUEN, Daniel. "Et survint Émilie Leclercq" EN : GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 148-158.

⁸⁶ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 157.

3.4 La etapa de Mons: 1934-1947

Delville al romper con la Teosofía y con la familia considera que también es necesaria la ruptura geográfica, es así que decide mudarse a Mons. La elección del lugar viene determinada por el hecho de ser donde residía Émilie Leclercq. Este traslado se realiza posiblemente a mediados de 1934⁸⁷. Ya se ha mencionado que esta etapa en la vida de Delville apenas ha sido tratada en los dos estudios dedicados al artista, pero sin embargo, en opinión de Guéguen, es un periodo de gran importancia para la obra de Delville, no sólo en el ámbito artístico, sino que además en el ámbito literario, donde desarrolló una gran carrera como autor de varios artículos para la Academia y artículos sobre crítica de arte⁸⁸.

René Harvent y Willy Kimpe serán quienes se interesen en especial por dar a conocer este periodo. Los Harvent fueron los vecinos de Delville en Mons, Marcel Harvent, el padre de René, adquirió algunas obras a Delville precisamente cuando más estaba necesitado de dinero. René frecuentaba su taller y se convirtió sin darse cuenta en su ayudante, es así como nació una gran amistad y admiración por parte de él. René Harvent será una figura importante en la vida de Delville, pues recopilará una serie de información y documentación que es considerada imprescindible con tal de conocer este periodo. Además de todo esto, fue uno de los más grandes colaboradores e interesados en la tan deseada elaboración del catálogo razonado del artista. En 1943 cuando, tenía 18 años intentó publicar la biografía y catálogo de Jean Delville. Para este proyecto se contó además con la participación del fotógrafo Duquenne quien se encargó de fotografiar las principales obras del artista. Para acompañar estas imágenes, el crítico de arte Armand Eggermont, preparó una biografía bien detallada. Para colaborar con tal fin, Delville prepara unos apuntes biográficos que entregará a Eggermont, y quien a su vez, escribió muchas fichas temáticas las cuales pueden ser consultadas en la *Bibliothèque royale de Belgique*. De la misma forma que para la biografía, Delville escribe a mano un catálogo razonado de su obra, que sirva de base para el que diseñaba y preparaba el crítico de arte. Según explica Guéguen, existen dos versiones de este esquema de catálogo, uno de ellos está conservado en los archivos de René Harvent⁸⁹. En las 4 páginas que comprende el manuscrito, se enumeran 77 obras y prácticamente todas

⁸⁷ Ibid...p. 162.

⁸⁸ Ibid...p. 161.

⁸⁹ Sobre esta etapa en la vida del artista profundiza mucho más Guéguen en el capítulo "Mons n'existe pas!". GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 162-172.

comentadas, en particular en su significación esotérica. Curiosamente, la única obra que no aparece en este inventario es el retrato monumental de Sâr Péladan. Pero a pesar de todos los esfuerzos de René Harvent, Armand Eggermont y del mismo Delville, ni el catálogo razonado ni la biografía fueron jamás publicados.

Pero unas décadas más tarde, Willy Kimpe, un ingeniero civil flamenco y gran admirador de Delville, entre los años 1992 y 2010 se esforzó a título personal por completar la lista que Delville había preparado para su catálogo razonado. La lista de Kimpe, difundida en muy pocas copias, representa un verdadero inventario de las obras en donde se incluye de cada obra: el título, datación, formato, técnica, las exposiciones en las que estuvo, las ventas y sus diferentes propietarios. En él se cuentan hasta 300 entradas⁹⁰.

Mons fue un periodo de reposo, de calma, que nos dejara el recuerdo de un Delville más bucólico y campestre. Cuando consigue instalarse comienza su producción de esta época, que también estará marcada por un ligero flirteo con el art déco. Las obras que salieron de su taller de Mons nos mostrarán una visión positiva, rica en colores y en movimientos, donde siempre el hombre se eleva y aspira a la felicidad. Durante esta etapa llevó a cabo un proyecto que llevaba pendiente de concretarse desde hacía varios años: *Zanoni*, novela que escribe Jean Delville en verso. Sobre esta obra se trata con más atención en el estudio que sobre el artista realizó Luisa Frongia, *Il simbolismo de Jean Delville*. No se sabe con certeza la datación de este manuscrito, Olivier Delville sostiene que se tuvo que escribir en la etapa de Glasglow o durante su estancia en Londres durante la Primera Guerra Mundial. Esta afirmación es desmentida rotundamente Daniel Guéguen quien afirma que se escribió en Mons⁹¹. Una copia del manuscrito se encuentra en el archivo de arte contemporáneo de los *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, el cual se encuentra en proceso de digitalización pero que de momento no cuenta con este manuscrito digitalizado, al igual que toda la documentación del "Fons Delville". *Zanoni* es una pieza importante para el análisis de la obra de Jean Delville, que confirma su ruptura iniciática en 1929-1930, su interiorización y su reconstrucción.

⁹⁰ Para ampliar más sobre el tema y para poder conocer el contenido de este catálogo razonado confeccionado por el artista véase: GUÉGUEN, Daniel. "Le catalogue raisonné de Jean Delville par Jean Delville" EN GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville...* op cit., p. 38-48.

⁹¹ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 194.

Durante la segunda guerra mundial su espíritu de resistencia contra la ideología nazi fue muy intenso. Se exilió en Francia después de dejar Mons en mayo de 1940. Ese mismo año realiza *La Roue du monde* [Fig. 28] un óleo que fue expuesto en el *Salon au Printemps* de 1941 y que fue donado al Musée d'Anvers.

Dentro del contexto de la etapa de Mons, podemos situar una interesante discusión en torno a una de las obras de Delville, *Mysteriosa*, *retrato de Madame Stuart Merrill*. La polémica resurge gracias a la investigación llevada a cabo por Flaurette Gautier. Tal como nos explica Gautier, lo que en apariencia se resuelve con facilidad, es decir, la identificación de la persona retratada, gracias al subtítulo que acompaña la obra: "retrato de Madame Stuart Merrill", no es más que una confusión. Esta investigadora afirma que este subtítulo es un adición realizada con posterioridad y para afirmar esto se basa en que Claire Rion, la esposa del poeta simbolista americano Stuart Merrill, se casó con éste en 1908 cuando ella tenía 18 años, es así que considerando la supuesta fecha del cuadro que es 1892, sería imposible que se trate de ella, puesto que la que sería la futura Madame Merrill tendría tan solo 3 años cuando Delville pinto *Mysteriosa*. Además de esta importante discrepancia cronológica, en el catálogo de la primera exposición de *Pour l'Art* cuando se registra esta obra sólo aparece la mención *Mysteriosa*⁹².

A todo esto se suma el testimonio de René Harvent, quien en una carta dirigida a Francine-Claire Legran, explica que *Mysteriosa* (la que conocemos como tal) [Fig. 29] no puede ser de ninguna manera de 1892, por tres razones: Primero, que recordaba ese diseño haberlo visto en julio/agosto de 1944 cuando el artista vivía en Mons y que se lo ofrecieron en venta; segundo: el estilo de los primeros años de Delville es muy diferente estilísticamente y que en cuanto a los retratos que realizaba en aquella época, éstos eran muy realistas y este no lo es; y por último, el tercero: que los materiales utilizados tanto para el soporte como los lápices empleados en *Mysteriosa*, en 1892 Delville no los utilizaba⁹³.

Otra razón importante y que se suma a todas la mencionadas anteriormente, es el hallazgo de un catálogo de una exposición organizada en 1924 por el *Cercle Artistique et Littéraire* dedicada a Jean Delville y organizada en su propia casa, en donde se expusieron 27

⁹² GAUTIER, Flaurette. *Jean Delville et l'occulture...*, op cit. p. 80.

⁹³ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit ., p. 214-215.

óleos y 19 diseños. En este catálogo Delville apunta en la entrada de *Mysteriosa* un dato muy importante: es una sanguina. Por lo tanto, el resultado que arrojan todas estas evidencias es que *Mysteriosa* y el retrato de Madame Stuart son dos obras diferentes. Daniel Guéguen denuncia la indiferencia del *Musée Royaux de Beaux Arts de Belgique*, ya que no se ha interesado por comprobar si son ciertas las afirmaciones de Harvent, algo que se podría solucionar rápidamente con la verificación por parte de un experto en materiales⁹⁴.

3.5 De regreso a Bruselas y últimos años: 1947-1953

Jean Delville deja Mons en mayo de 1947. Es en este año al que pertenece la datación de la última obra que conocemos de él: *Vision de paix*, (1947) [Fig. 30]. Aunque existe la duda de si esta obra se pintó realmente en Mons o en Bruselas. A esta obra el autor la llama "testamento iniciático".

El 17 de mayo de 1947, Jean Delville regresa con su familia. Se desconocen las condiciones de este regreso, pero este se llevó a cabo sin previo aviso y no fue acogido con mucha alegría, sobre todo por parte de Marie, su esposa. Antes de marchar de Mons, confió a René Harvent importantes archivos, como el manuscrito de su catálogo razonado y la documentación con la información necesaria para su tan deseada biografía. Su biblioteca personal se quedó con Emilie y las fotos de los momentos felices. Lo que se llevó a la casa familiar en Bruselas es el manuscrito de *Zanoni* y el libro *Comment on devient artiste* con la famosa dedicatoria de Péladan. Sus relaciones con sus hijos se restablecieron rápidamente pero no fue así en cambio con Marie.

En agosto de 1948, vencido por la edad, se ve obligado a rechazar la participación en un proyecto expositivo, en una carta dirigida a Armand Eggermont le explica que su salud no le permite soportar las fatigas que un proyecto como el propuesto requería. En cambio, en su labor de ensayista no descansará, continuará publicando artículos en los que reflexionaba sobre el devenir del arte. A esta última etapa pertenecen artículos titulados como: *Que sera l'art de demain?*; *L'Esthétique peut-elle devenir une science?*; *La Conscience artistique*; *Les Valeurs esthétiques*; *Le Rôle social de l'artiste*⁹⁵.

⁹⁴ Ibid...p. 216.

⁹⁵ DELVILLE, Miriam, "Jean Delville, mon grand-père"..., op cit., p. 33.

Albert Ciamberlini escribe para los obituarios anuales publicados por la Academia de Bellas Artes de Bruselas:

« Vasari, dans l'exorde de sa biographie de Léonard de Vinci, écrit: "On voit l'influence céleste faire pleuvoir les dons les plus précieux sur certains hommes souvent de façon naturelle, on la voit parfois réunir en un seul être la beauté, la grâce et le talent et porter ces qualités à une telle perfection que, de quelque côté qu'il se tourne, ce privilégié distance les autres hommes." [...] Cet exposé peut s'appliquer à Jean Delville récemment disparu. [...]»⁹⁶

Jean Delville muere el 10 de enero de 1953, el día de su 86 cumpleaños. La reseña de su muerte la escribe Ciamberlani, con unas sentidas palabras en memoria de su apreciado amigo. Una descripción muy sentida hace del talento y la personalidad del artista, y además pone de manifiesto la indiferencia que recibió en vida y cómo a pesar de haber demostrado capacidades excelentes, el reconocimiento no le acompañó hasta el final de sus días.

⁹⁶ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 21.

4. La difusión del idealismo estético en Bélgica:

Los salones d'Art Idéaliste

4.1 El idealismo estético

Antes de desarrollar la configuración de los salones *d'Art Idéaliste*, creemos que es necesario reflexionar previamente sobre la estética propuesta en estos salones y defendida por Delville desde que entabló relación con Péladan, adhiriéndose a los salones de la *Rose-Croix Esthétique*. El idealismo en Bélgica, tal como nos lo explica M. Draguet, cuenta entre sus primeros referentes a Félicien Rops, en especial por la intensa relación e influencia baudelariana reflejada en su obra. El caso de Fernand Khnopff es diferente, pues sin haber participado en los salones de Delville, encarna la expresión sintética del idealismo con el culto a la imagen, el gusto por el imaginario prerrafaelita, la referencia a los Primitivos y la voluntad de alejarse de la realidad. Delville, en cambio hace de la figura de "*chef d'orchestre*" del idealismo belga. Su obra, su poesía, su estética, sus relaciones con la masonería y con los círculos teosóficos otorgan al idealismo belga su consistencia y su especificidad⁹⁷. Esta apreciación de Draguet en relación al papel que desempeñó Delville a favor de la difusión del idealismo en Bélgica se puede constatar de manera muy evidente a lo largo de su trayectoria artística, tal y como hemos podido comprobar en el capítulo biográfico precedente.

Delville, al iniciar las relaciones con Péladan, encontró en los planteamientos de la *Rose-Croix Esthétique*, el eco de sus propias reflexiones en relación al arte. Brendan Cole señala algo que salta a la vista como primera reflexión, que el arte idealista de Delville es el reflejo de las ideas de Péladan⁹⁸. A partir de esta afirmación es como nos iremos introduciendo en los planteamientos de esta estética, mediante la comparación de los ideales estéticos de ambos, intentaremos ver hasta qué punto las ideas estéticas de Delville son deudoras del pensamiento de Péladan.

⁹⁷ DRAGUET, Michel (ed.). *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*. Lieje: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, p. 25.

⁹⁸ COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute...*, op cit. p. 138.

La personalidad de Joséphin Péladan es central para la historia del idealismo en Bélgica, tal como lo han demostrado la revisión de fuentes escritas y de la prensa de la época, las investigaciones contemporáneas han permitido precisar la importancia del rol del *Zar* en el contexto belga⁹⁹. Péladan, anunció los fundamentos de la rama estética de su movimiento rosacruciano en una serie de manifiestos, cartas y reglas publicadas en 1891. Estas fueron reproducidas el siguiente año en el décimo volumen de su extensa obra *La Décadence Latine*, titulado *Le Penthée*¹⁰⁰. Pero de una manera más concreta y sintética en *L'art idéaliste et mystique: doctrine de l'Ordre et du salon annuel des Roses-croix*, en donde Péladan nos explica la doctrina estética de la *Rose+Croix*¹⁰¹.

Partiendo de la idea de Belleza, tanto Delville como Péladan sostienen ideas muy cercanas pero cada uno haciendo énfasis de manera distinta, para Péladan la Belleza es la misma divinidad, en cambio para Delville el conocimiento de la Belleza es la consecuencia inevitable al alcanzar niveles elevados de crecimiento espiritual. En el caso de Péladan, como veremos, sus teorías estarán impregnadas de una religiosidad muy acentuada, asimilando ideas propias de los dogmas católicos a sus ideales de belleza:

Théorie de la Beauté

«Il n'y a pas d'autre Réalité que Dieu. Il n'y a pas d'autre Vérité que Dieu. Il n'y a pas d'autre Beauté que Dieu.

Dieu seul existe et toute parole qui ne l'exprime pas est un bruit; et toute voie qui ne le cherche pas aboutit à un néant.

La seule fin de l'homme c'est la quête de Dieu. Il faut le percevoir, le concevoir, l'entendre, ou bien périr ignominieusement.

⁹⁹ DRAGUET, Michel (ed.). *Splendeurs de l'Idéal.Rops, Khnopff, Delville et leur temps*. Lieje: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, p. 12.

¹⁰⁰ COLE, Brendan. *Jean Delville. Art Between Nature and the Absolute...*, op cit. p. 138.

¹⁰¹ En este texto, Péladan trata los siguientes temas: *Théorie de la beauté* y *Les sept arts de beauté*. Prosigue la obra con tres capítulos con una clasificación de las artes: I. Les arts intrinsèques de la personnalité: Théâtrique - Diction - Éloquence; II. Les arts extrinsèques ou arts du dessin: Architecture, sculpture, peinture; y, III. Cynétique de la beauté - La volupté esthétique (musique) - Les Hiérarchies et leurs Génies.

Les trois grands noms divins sont: 1. La Réalité, la substance ou le Père; 2. la Beauté, la vie ou le Fils; 3. La Verité ou l'unification de la Réalité et de la Beauté qui est le Saint-Esprit»¹⁰².

La religión pensada en un sentido de vincular lo creado con el Creador. Y para completar el triángulo divino que constituye la base de la belleza ideal, Péladan señala:

«La Beauté du Père s'appelle Intensité. La Beauté du Fils s'appelle Subtilité. La Beauté du Saint-Esprit s'appelle Harmonie».

Es entonces con esta tríada estética de la *Intensité*, *Subtilité* y la *Harmonie*, que Péladan destaca las características propias de la obra de arte Idealista. En este sentido, Delville también hará alusión a tres principios básicos y esenciales que conforman la obra de arte idealista, como veremos en breve. Pero antes de ello, cabe recordar también la estrecha relación que la figura del andrógino tiene con el ideal de Belleza para Péladan, quien a través de la búsqueda de la belleza introduce esta figura señalando que «*On pourrait définir la beauté la recherche des formes angéliques*¹⁰³». Y a su vez, la búsqueda de formas angélicas nos conducirá a encontrar en la figura del andrógino la expresión perfecta de las formas bellas: «*L'androgyné, c'est-à-dire la jeunesse également distante du mâle et de la femelle, apparaît le dogme plastique*¹⁰⁴». Sobre la figura del andrógino, Delville no señalará nada al respecto en *La Mission de l'Art*, pero lo que sí es evidente es que en sus obras estará muy presente, por ejemplo en *L'ange des Splendeurs* [Fig. 6] o *L'École de Platon* [Fi. 13], por mencionar sólo algunas de ellas.

Para Delville también serán tres los principios que componen la base de la perfección estética:

«[...] la tendance idéaliste dresse les principes de la sélection et de la synthèse, résumés dans cette base de la perfection esthétique:

La Beauté spirituelle;

La Beauté plastique;

¹⁰² PÉLADAN, Joséphin. *L'art idéaliste et mystique: doctrine de l'Ordre et du salon annuel des Rose-croix*, Paris: Chamuel, 1894, p. 33.

¹⁰³ PÉLADAN, Joséphin. *L'art idéaliste et mystique: doctrine de l'Ordre et du salon...*, op cit., p. 44.

¹⁰⁴ Idem.

La Beauté technique.

Et ils argumenteront en vain contre cette vérité, tous ceux qui n'ont pu pénétrer le mystère de l'art, tous ceux qui n'en devinent pas l'angélique mission et qui ignorent la sublime origine de la Beauté!¹⁰⁵».

Como podemos ver, la vinculación religiosa que en su momento Péladan introdujo, en el caso de Delville no está presente; continúa entonces con la descripción de cada uno de estos principios:

«La beauté spirituelle sous-entend l'élévation conceptive du sujet, celui-ci pouvant par lui-même être un moyen d'idéalité esthétique.

La Beauté plastique sous-entend la recherche de la perfection des formes. Le choix des formes: les plus belles, les plus pures, les plus parfaites, les plus expressives.

La Beauté technique sous-entend l'épuration du métier au point qu'il ne prédomine pas dans l'œuvre au détriment de l'expression¹⁰⁶».

A lo largo de sus escritos sobre estética, Péladan defiende y propone el arte Idealista y señala que el ideal es el medio para alcanzar la belleza. Sus ideas sobre el Ideal y el arte Idealista fueron:

«Si la Beauté est le but, l'art, le moyen, quelle sera la règle? L'idéal.

Ouvrez un Littré à ce mot: "Idéal; ce qui réunit toutes les perfections que l'esprit peut concevoir".

L'ART IDÉALISTE EST DONC CELUI QUE RÉUNIT DANS UNE ŒUVRE TOUTES LES PERFECTIONS QUE L'ESPRIT PEUT CONCEVOIR SUR UN THÈME DONNÉ».

Delville en cambio, sobre el Arte Idealista, hablará mucho más ampliamente en su tratado estético. Un aspecto que salta a la vista entre ambos autores es que le conceden a sus escritos sobre estética un tratamiento diferente. En el caso de Péladan, la poesía y las exclamaciones son muy utilizadas en el tratado indicado, y en este sentido Brendan Cole señala que las declaraciones de Péladan en relación al Idealismo no constituyen un cuidadoso y articulado sistema estético, su estilo es declamatorio, alusivo y articulado,

¹⁰⁵ DELVILLE, Jean. *La Mission de l'Art*. Bruselas: Georges Balat, 1900, p. 14.

¹⁰⁶ DELVILLE, Jean. *La Mission de l'Art...*, op cit., p. 14-15.

carente de la precisión conceptual de Delville¹⁰⁷. En cambio Delville presenta su estética de un forma más estructurada, reflexionando y detallando paso a paso, las relaciones entre los conceptos de arte, sobre la experiencia estética, sobre la iniciación espiritual por medio del arte:

«L'on peut dire formellement que l'œuvre d'art commence par être une *Sensation*, - phase *physique*, inférieure, réaliste, - une *Emotion*, - phase *animique*, médiane, sentimentale, - une *Conception*, - phase *spirituelle*, supérieure, idéaliste¹⁰⁸».

«Idéalité et Art sont une même chose. Or on a séparé l'Idéal de l'Art. Que dis-je, on l'en a expulsé! Comme l'idéalisme, philosophiquement, est l'équilibre dans les idées ou la recherche permanente de la perfectibilité psychique, l'idéalisme, esthétiquement, c'est la sublimation, la *spiritualisation de l'Art*.¹⁰⁹»

«L'idée, au sens métaphysique et occulte, c'est la force, la force universelle et divine qui meut les mondes, et son mouvement est le rythme suprême d'où émane l'action harmonieuse de la Vie¹¹⁰».

La influencia en Delville del pensamiento esotérico es perceptible de diferentes maneras, en especial cuando se refiere a las 'fuerzas universales'. Serán varios los conceptos esotéricos que Delville introduce en su tratado estético, además de recalcar la absoluta necesidad de que el ideal sea parte integrante de la obra de arte:

«(...) Plus l'œuvre sera élevée, pure, sublime, plus l'être intérieur, au contact de vibrations idéales émanées, s'élèvera, se purifiera, se sublimisera. L'artiste sans idéal, c'est-à-dire l'artiste qui ne sait pas que toute forme doit être la résultante d'une idée et que toute idée doit avoir sa forme, l'artiste, enfin, qui ne sait pas que la Beauté est lumineuse conception de l'équilibre dans les formes, celui-là n'aura aucune influence sur les âmes, parce que ses œuvres, en vérité, seront sans pensée, c'est-à-dire sans Vie¹¹¹».

¹⁰⁷ COLE, Brendan. *Jean Delville. Art Between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 139-140.

¹⁰⁸ DELVILLE, Jean. *La Mission de l'Art...*, op cit., p. 26.

¹⁰⁹ Ibid... p. 11.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Ibid...p. 12.

«L'œuvre idéaliste est donc celle qui harmonisera en elle-même les trois grands Verbes de la Vie: le *Naturel*, l'*Humain*, le *Divin*. Pour atteindre ce degré de pondération esthétique, - ce qui n'est pas le fait du premier venu, j'en conviens aisément! - il faut que l'on trouve dans l'œuvre l'*idée* la plus pure dans le plan mental, la *forme* la plus belle dans le monde plastique, la *technie* la plus parfaite dans l'exécution. Sans *idée*, l'œuvre manque sa mission intellectuelle, sans *plastique*, elle manque sa mission naturelle et, sans *technie*, elle manque son but de perfection»¹¹².

«Le véritable caractère de l'œuvre idéaliste se reconnaît à l'équilibre qui préside à sa réalisation, c'est-à-dire qu'elle ne laisse prédominer ni l'idée, ni la plastique, ni la technique au détriment de l'un ou de l'autre de ces trois termes essentiels, mais qu'elle les équilibre toujours, le plus possible, selon les relations proportionnelles à leur puissance respective»¹¹³.

Sabemos que Delville fue un energético opositor del arte realista, pero esto no significó un alejamiento de la realidad en su planteamiento estético idealista, todo lo contrario, consideraba que era imprescindible fijarse en la naturaleza para poder llevar a cabo la obra idealista:

«[...] l'idéalisme exige une étude double de la Nature, cherchant à la pénétrer, non seulement dans ses seuls aspects objectifs, mais aussi dans la mystérieuse essence de sa signification synthétique»¹¹⁴.

En cuanto al propósito o misión del arte, es un tema en el que quizá se notarán más las divergencias. Para Delville, el arte es un medio para el crecimiento espiritual y personal, entendiendo esta conexión espiritual más de carácter iniciático e individual, sin especificación alguna ni filiación a ningún sistema dogmático:

«On ne peut le nier, sous aucun prétexte, le but essentiel de l'Art est la Perfection, qui n'est autre chose que la Beauté exprimée par des moyens et des concepts purs de toute laideur. Cela ne veut pas dire que la perfection se trouve dans la limitation d'un idéal convenu en une formule et un procédé immutables. La première condition d'une œuvre est qu'elle soit *belle*. Mais belle commente t en quoi? Belle en soi répondront

¹¹² Ibid...p. 35-36.

¹¹³ Ibid...p. 36.

¹¹⁴ Ibid...p. 19.

invariablement les éclectiques, c'est-à-dire ceux qui n'ont de l'art qu'une compréhension mesquine et qui ignorent sur quels fondements mystérieux et sublimes se dresse toute l'esthétique. L'œuvre d'art, pour mériter cette rare appellation, sera belle triplement ou ne sera pas¹¹⁵».

En cambio Péladan se caracteriza por elevar al Arte hasta convertirla en religión:

« Le lecteur n'oubliera jamais, au cours de ces pages, que l'Art y est présenté comme une religion ou, si l'on veut, comme cette part médiane de la religion entre la physique et la métaphysique »¹¹⁶.

Péladan reconoce además el papel clave que podría desempeñar en su nuevo estético teocrático movimiento, la importancia del tipo de expresión artística que se basó en los principios de la estética Idealista, en relación a esto escribió:

«Or, l'Art seul peut agir sur le collectif animique, à défaut de mysticité: nous connaissons tous des croyants à Phidias, à Léonard, qui n'ont cure [sic] de la vérité catholique. Insuffler dans l'art contemporaine et surtout dans la culture esthétique l'essence théocratique, voilà notre voie nouvelle. Ruiner la notion qui s'attache à la bonne exécution, éteindre le dilettantisme du procédé, subordonner les arts à l'Art, c'est-à-dire rentrer dans la tradition qui est de considérer l'idéal comme le but unique de l'effort architectonique ou pictural ou plastique¹¹⁷».

La formulación de la estética teocrática de Péladan está basada fundamentalmente en un sistema en donde el arte es la "búsqueda de Dios a través de la belleza... Qué es la belleza sino la búsqueda de Dios a través de las formas y de la vida?". La belleza según Péladan está comprendida por tres facetas, a las que llamo "le triangle d'idéalité". Estos términos, como ya lo mencionamos previamente son: intensidad, sutileza y armonía, a los cuales se refiere frecuentemente en sus escritos:

¹¹⁵ Ibid...p. 30-31

¹¹⁶ PÉLADAN, Joséphin. *L'art idéaliste et mystique: doctrine de l'Ordre et du salon...*, op cit., p. 36.

¹¹⁷ PÉLADAN, Joséphin. "Instauration de La Rose-Croix Esthétique. Parole Du Sar de la Rose-Croix à ses pairs". *La Decadence Latine. Éthopée, X, Le Penthée*, p. 317-318. Citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville. Art Between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 139.

«Lors-qu'on dit une chose idéale, on lui attribue l'intensité, la subtilité et l'harmonie conceptible, et l'art considéré dans son essence se définira. Le point esthétique d'une forme est le point d'apothéose, c'est-à-dire la réalisation qui l'approche de l'absolu conceptible.

[...]

L'intensité réalisée s'appelle le sublime; le sublime s'obtient par l'excès d'une des proportions et opère sur l'esthète par l'étonnement: tels, le surbaissement des temples d'Orient et la surélévation des églises ogivales; tel, Michel-Ange en ses deux arts. La subtilité réalisée s'appelle le beau; le beau s'obtient par la pondération et l'équilibre des rapports les plus immédiats: telles, l'œuvre d'Athènes et celle de Raphaël. L'harmonie réalisée s'appelle perfection et s'obtient par la pondération et l'équilibre de tous les rapports, même les plus asymptotes: telle, l'œuvre de Léonard de Vinci¹¹⁸».

Los objetivos de la estética de Delville se ven claramente muy similares a los de Péladan. La renovación de la cultura contemporánea y la vida artística por medio de un arte basado en el Idealismo y principios estéticos místicos, especialmente en lo concerniente a la Idea, Ideal y el Ideal de Belleza, que son comunes en ambos, así como la noción de la vigencia de la tradición, que de hecho es la base de estos principios. La fundación, por medio de esta estética, del arte del futuro, es algo que también forma parte de ambos autores. En este sentido Delville escribió:

«L'Art de l'Avenir, c'est inévitable, sera un art de haute raison et de haute émotion, ou ne sera plus du tout. "L'artiste de l'avenir, dit Péladan, sera celui qui aura établi consciemment un concordat entre sa personnalité psychique et la science universelle, en accord équilibrant avec la Vie et l'Idéal»¹¹⁹.

Los salones *d'Art Idéaliste*, serán el escaparate por medio del cual la estética idealista buscó introducirse de forma definitiva en Bruselas, y presentarse como una opción válida en medio de círculos artísticos que aún se mostraban reacios a aceptarlo o que no quisieron concederle el protagonismo que necesitaba para darse a conocer. Como veremos a continuación, la organización de estos salones por parte de Delville, fue consecuencia de un

¹¹⁸ PÉLADAN, Joséphin. "L'Ordre de la Rose+Croix du Temple & du Graal et ses Salons", *L'Artiste*, núm. VII (1894), p. 242. Citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville. Art Between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 143.

¹¹⁹ DELVILLE, Jean. *La Mission de l'Art...*, op cit., p. 35

conjunto de circunstancias generadas desde diferentes ámbitos artísticos y culturales, tanto a nivel individual como desde las agrupaciones artísticas simbolistas.

4.2 Antecedentes

Dentro de este apartado intentaremos señalar las circunstancias que provocaron la creación de los salones *d'Art Idéaliste*. Como veremos, fueron una serie de razones que van desde cambios de las posturas ideológicas y estéticas de algunos de los más arduos defensores del idealismo, como por ejemplo Ray Nyst, hasta discrepancias dentro de los mismos círculos de artistas que causaron las consecuentes divisiones internas, conduciendo a estos grupos a su desaparición o su división.

4.2.1 La ruptura de la influencia de Péladan en Bélgica

La acentuada participación de los artistas belgas en los salones de la *Rose+Croix* de París fue una característica a lo largo de sus primeras ediciones. Pero progresivamente durante los sucesivos salones, la intención de desvincularse de los planteamientos dictados por Joséphin Péladan se hacía cada vez más evidente. Se podría decir que se pasó de la gran admiración al desencanto, mezclándose éste último con el deseo personal de querer ser también innovadores. En algunos casos se quiso dejar de copiar y se buscó la autenticidad, pero no siempre se consiguió el reconocimiento deseado. En otros, el deseo de distanciarse cada vez de las ideas rosacrucianas fue el elemento motivador, y no por un afán de reconocimiento, sino más bien por divergencias ideológicas y de intereses.

Es así que después de un periodo de intensa relación se sucede ahora un momento en el que la influencia del esoterismo francés en Bélgica conoce un periodo de recesión. En palabras de Sébastien Clerbois, como si la idea de fusionar la estética simbolista a un programa esotérico, estuviese pasada de moda. Después de la disolución de KVMRIS y de la escisión de *Pour l'Art*, los simbolistas deben admitir que las uniones de estos grupos fueron principalmente consecuencia del rechazo del realismo hacia el simbolismo, ya que una gran cantidad de artistas simbolistas quedaban fuera de los círculos expositivos. De forma reaccionaria, un grupo de simbolistas tuvo la fiebre de querer ser cada uno "le Péladan belge", en alusión al momento de esplendor en el que Péladan fue el gran promotor del exitoso salón de la *Rose+Croix* de 1892¹²⁰. Jean Delville tal como veremos, también sintió la

¹²⁰ CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme belge...*, op cit., p. 99.

necesidad de desvincularse de la influencia peladiana y buscar el medio de plasmar sus ideas estéticas de forma autónoma.

El primero en romper drásticamente con Péladan fue Ray Nyst. Este distanciamiento se fue haciendo evidente en la evolución de su obra, cuyos primeros libros estuvieron marcados por un nihilismo schopenhaueriano y fueron evolucionando hacia un satanismo muy próximo a Stanislas de Guaita, por ejemplo en obras como *La Création du Diable*. Nyst en 1893, cambia radicalmente de camino formulando el deseo de dar una solución positiva al pesimismo en el que la literatura se había atascado. Es en esta época que comienza a redactar el libro que supuestamente le ayudaría a romper con el pesimismo literario: *Le Prophète*, que finalmente publica en 1895. La aparición de esta obra es la que conllevará a la ruptura definitiva de la relación con Péladan.

Le Prophète pone en escena la persona del mesías, amalgama del superhombre de Nietzsche y del Cristo schureano. A pesar de las influencias, el texto es bastante original pero por su proximidad a las ideas nietzschianas, Péladan lo rechazará rotundamente una vez publicado. Esta actitud de Péladan provocó una gran discusión entre ellos, puesto que mucho antes de que se publicará el libro, Péladan se había comprometido a escribir el prefacio. Nyst era uno de sus entusiastas seguidores y recordemos que incluso era uno de los embajadores de Péladan en Bélgica, es por ello que el *Zar* se encontraba indignado por el compromiso nietzshiano de Nyst. Para notificarle su negativa a escribir el prefacio, le escribe una carta en donde le dice que de realizarlo, lo haría de forma blasfema y que no era lo correcto para el prefacio de ninguna obra. Nyst le responde punto por punto a su carta, y le vuelve a insistir por el prefacio prometido tratando a Péladan de teócrata. En respuesta, Péladan le amenaza con reunir al consejo *Rose+Croix* para anatemizar su obra. Nuevamente Nyst le responde con una carta en donde se burla de su catolicismo, concluyendo de esta manera de forma definitiva la relación entre ambos¹²¹.

¹²¹ Todos estos detalles referentes a la ruptura de Nyst con Péladan quedan recogidos en el sub apartado "Rupture de l'influence de Péladan en Belgique" desarrollado por Sébastien Clerbois en el quinto capítulo de su libro dedicado al esoterismo y simbolismo en Bélgica: CLERBOIS, Sébastien. "Jean Delville, organisateur des salons d'art idéaliste à Bruxelles : la gestation d'une esthétique ésotérique autonome (1895-1898) EN : CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme...op cit.*, p. 96-99.

Nyst publica *Le Prophète* acompañado de su retrato gravado por Georges-Marie Baltus, así como también del escrito titulado *Rétorsion limitaire au Sâr Péladan*, en donde reproduce las críticas del *Zar* acompañadas de su propia argumentación. Desde su aparición, los círculos simbolistas belgas se posicionan en contra de su autor. Gracias al anatema lanzado por Péladan, se da la excusa perfecta para aislar a Nyst, que ya había sido excluido de KVMRIS¹²².

Nyst buscaba, al igual que Delville, darle una nueva orientación al simbolismo belga, pero lo único que consiguió fue quedarse aislado del resto. Uno de los que va criticar la obra de Nyst es Francis Vurguey, fundador de la sección artística de KVMRIS. Incluso Jean Delville, con quien compartía una gran amistad, le reprocha que *Le Prophète* sea un mesías decadente y sin voluntad por un exceso de nihilismo. Para Clerbois, estas críticas de Delville hacia la obra de Nyst pueden resultar incoherentes, al reprochar en *Le Prophète* la creencia en la redención a través del mal, cuando éste por aquel entonces había pintado una obra cuyo título resulta evocador: *Les Trésors de Sathan*¹²³ [Fig. 9].

4.2.2 La Disolución de KVMRIS

Después de una época dorada de la sección plástica de KVMRIS a través de sus exposiciones, publicaciones y conferencias, el mismo año de la realización de la segunda exposición de esta agrupación se produce la dimisión de Francis Vurguey, su principal animador. Esta dimisión fue provocada en parte por la incomodidad de Vurguey por la marcada presencia francmasona en KVMRIS, quienes de hecho habían sido los responsables de que ésta asociación asentará y funde sus bases definitivamente.

Recordemos que KVMRIS estaba inscrita dentro del GIEE (*Groupement Indépendant d'Études Ésotériques*) que había sido fundada en 1885 en París por Papus. La *Guerre de deux roses*, tendrá repercusión en el entorno de KVMRIS a causa de la enemistad entre Papus y Péladan, ya que Papus irá buscando paulatinamente que la influencia de Péladan sea erradicada de los grupos esotéricos fundados por él desde la GIEE. Una de las formas en la

¹²² Ibid...p. 99.

¹²³ Idem.

que concretará esta intención es el proyecto de unificación y fusión de los rituales martinistas y francmasones¹²⁴.

Vurgey como buen discípulo de Péladan, aborrecía la masonería y después de varios intentos inútiles de separar la masonería del martinismo, dimite en julio de 1894 después de que el comité central de GIEE le deshabilitará del poder. Inmediatamente, el comité de GIEE nombra a Selliers de Moranville como el representante del grupo en Bélgica. Asimismo, GIEE reemplaza a dos directores de sección que eran muy próximos a las ideas de Vurgey. Selliers de Moranville como ya se tenía previsto, puso en práctica uno de sus principales objetivos, el de desterrar la influencia de Péladan en KVMRIS, y para ello regula las admisiones de nuevos miembros instituyendo pruebas severas con las cuales poder probar la obediencia de los recién admitidos. Es así que van quedando en el olvido, la organización de los salones ideográfico de KVMRIS y se da por disuelta la sección plástica. En 1895, Vurgey continuó con su militancia simbolista con la fundación de la *Nouvelle Revue Internationale* en 1894. A finales de este mismo año, Vurgey es nombrado crítico de arte de *La Fédération artistique*, por la intermediación de Edgar Baes y de Jules du Jardin. Totalmente desvinculado de KVMRIS, los salones organizados por él también llegaron a su fin¹²⁵.

4.2.3 La escisión de *Pour l'Art*

Muchas veces se ha calificado a los artistas simbolistas de *Pour l'Art* como discípulos de Péladan, con cierto tono peyorativo. Pero las investigaciones y estudios de Clerbois, demuestran que el compromiso al lado de la *Rose+Croix*, lejos de ser un simple acto de vasallaje, provocó un proceso dinámico de intercambio artístico y circulación de obras simbolistas. Pero sin embargo, a largo plazo, el proyecto de *Pour l'Art* fracasa y *La Libre*

¹²⁴ Existe toda una corriente esotérica anterior a Papus que consideraba que la Francmasonería debía ser enriquecida por la espiritualidad martinista. Se adoptaron algunos rituales martinistas en las logias masónicas con la intención de espiritualizar aquellas logias que se centraban más en el estudio y análisis científico. Una de las pruebas de ello, la encontramos en la decisión de Delville por ingresar en la logia masónica de *Les Amis Philanthropes* de Bruselas, siguiendo la decisión del *Suprême Conseil Martiniste*, de la entrada en bloque de Martinistes dans la Maçonnerie, decisión reflejada en una carta de Delville a Papus escrita en 1902; para ampliar más sobre el tema véase: GUEGUEN, Daniel. *Jean Delville. La contre-histoire...*, op cit., p. 96-97.

¹²⁵ CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme...*, op cit., p. 95.

Esthétique triunfa, consiguiendo la adhesión de varios artistas simbolistas para su primer salón, entre ellos Arthur Craco, Auguste Levêque, Odilon Redon, Eugène Laermans o Fernand Khnopff, algunos de estos artistas por cierto también exponían en *Pour l'Art*¹²⁶.

Es así que dentro de la organización de *Pour l'Art* se van manifestando algunas deficiencias en su propia estructura, que era de carácter pluralista, acogiendo tanto a artistas simbolistas como realistas, una bomba de tiempo que no tardaría en explotar. Esto se vio reflejado casi desde el inicio de este círculo en 1892, cuando los artistas realistas que lo conformaban, criticaron vivamente lo dictado por Péladan. Un ejemplo de esta disconformidad lo tenemos, en una anécdota explicada por Clerbois en su capítulo dedicado a este círculo, en donde explica cómo algunos miembros de *Pour l'Art* protestan contra los gastos ocasionados por el transporte de *Torrent*, obra del escultor suizo Auguste Niederhausern, cuyo traslado representó el gasto de ochocientos francos, una obra que había sido impuesta por Péladan para formar parte de la primera exposición de *Pour l'Art*¹²⁷.

Además de la ya mencionada hostilidad hacia la figura de Péladan por parte de los artistas realistas del círculo, dentro del grupo de los artistas simbolistas también se habían polarizado dos bandos. Por un lado, los que estaban de acuerdo en seguir la estela señalada por Péladan, y por el otro, los que buscaban una identidad propia para el simbolismo belga. Apenas acabada la exposición de *Pour l'Art* de 1895, las primeras deserciones se comienzan a manifestar. Entre ellas la del mismo Jean Delville, y junto a él artistas como Émile Fabry, Auguste Levêque, William Jelley, Omer Coppens, Adolphe Hamesse, por citar a algunos de ellos. Un caso singular es el del artista Émile Fabry, pues a pesar de que desde un primer momento manifiesta la decisión de abandonar *Pour l'Art*, lo cierto es que continúa participando de los salones organizados por esta agrupación. En el salón de 1896, Fabry expone una serie de dibujos, una litografía y un tríptico que demuestran una evolución en cuanto a la iconografía rosacruziana¹²⁸. Posteriormente al recibir la invitación de Delville en 1896 para participar en los salones *d'Art Idéaliste*, la rechaza¹²⁹.

¹²⁶ Ibid...p. 72.

¹²⁷ Ibid...p. 73.

¹²⁸ Ibid...p. 95.

¹²⁹ Ibid...p. 104-105.

El caso de Auguste Levêque también es singular, se aleja de *Pour l'Art* y de la estética simbolista cercana a la de Delville, rechazando también en un primer momento formar parte de los salones *d'Art Idéaliste*. En la época en que Levêque se orienta hacia una cierta poética nietzschiana, Delville radicaliza su posición adoptando plenamente el modelo de los salones *Rose+Croix* para la realización de su primer salón de arte idealista. Delville incluso llegará a negar toda tradición realista en la pintura nacional, destacando la herencia de la pintura gótica que, contrariamente al impresionismo, sienta las bases de lo que él llama el "realismo espiritualista". Levêque fue un gran opositor de Delville y ambos publicaron cartas y artículos en las revistas artísticas con tal de demostrar quien llevaba razón. Levêque llegará incluso a encabezar una revuelta en contra de la influencia de Péladan.¹³⁰

Jean Delville se enfrenta entonces con una situación forzada: Vurguey había sido expulsado de KVMRIS, Nyst anatemizado por Péladan, la pintura necesitaba de un campo necesario para la organización de exposiciones o la creación de un nuevo círculo simbolista que perpetúe la afinidad espiritual con el pensamiento esotérico. Pero la creación de un círculo simbolista bajo la tutela de una obediencia esotérica no era lo que más atractivo resultaba, puesto que la experiencia de KVMRIS ya les había dejado claro que este no era el camino deseado, debido al secretismo y discreción con el que no se sentían del todo cómodos.

Uno de los elementos clave en la determinación de los Salones *d'Art Idéaliste* fue la premiación del *Prix de Rome* en 1895, concurso en el cual Delville resultó ganador tras haber representado la obra *Le Christ glorifié par les enfants* [Fig. 10], un tema que le había sido impuesto por los organizadores del evento. Esta elección causó mucha polémica en diferentes círculos artísticos, uno de los más reaccionarios al galardón fue Léon Hennebicq, quien sostenía que Delville había traicionado sus propios planteamientos estéticos al representar una obra con la temática referenciada. También James Ensor reaccionaría en contra de su nombramiento, pero en este caso sus reproches van relacionados con la asimilación de una postura estética o de otra. Para Ensor, el *Prix de Rome* tiene por misión recompensar una obra cuyo estilo debe ser representativo de la tradición pictórica nacional. Según la opinión de este artista, la obra con la que ganó Deville el concurso tenía una clara influencia de Botticelli y en ella, las características del arte flamenco brillaban por su ausencia.

¹³⁰ Ibid...p. 111.

Lo que desencadena en este caso la polémica es la entrega del premio a un artista simbolista, lo cual equivaldría a conceder al arte simbolista, en especial el de tinte idealista, una aceptación dentro de los círculos oficiales. Delville en el discurso de entrega del premio aprovecha la ocasión para afirmar esto precisamente, que con el premio no se estaba reconociendo sólo a la obra representada para el concurso, sino que también en cierto modo, se estaba concediendo una aprobación a su estilo y estética por parte de una institución nacional¹³¹.

Es así que ante la necesidad de un ente organizador y aglutinador del simbolismo idealista en Bélgica, y además animado por el éxito y reconocimiento del *Prix de Rome*, Jean Delville deja crecer la esperanza de la organización de un salón de exposiciones nuevo dedicado al arte simbolista. Previamente mediante la publicación de diferentes artículos exaltados, denuncia la inercia de los salones belgas con un tono bastante provocador que exacerba las sensibilidades de todos, incluso algunos le dejan de saludar. Por ejemplo refiriéndose al realismo manifiesta:

«Le destin de l'œuvre wagnérienne sera d'anéantir à tout jamais le fumier naturaliste où Zola trône depuis près d'un demi-siècle»¹³².

Además de la dura crítica a los diferentes estilos artísticos que no se correspondían a su ideal artístico, Jean Delville propone la creación de un nuevo espacio para el arte simbolista, que se materializará con la aparición de los salones *d'Art Idéaliste*.

¹³¹ Ibid...p. 103

¹³² DELVILLE, Jean. "Causerie esthétique", en *La Ligue Artistique*, núm. 13, 07-07-1895, p. 1-2. Citado por: CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme...* op cit., p. 103.

4.3 La creación de los salones *d'Art Idéaliste*

A principios del mes de agosto de 1896, Delville anuncia la fundación de un círculo de arte idealista. Al igual que hizo Péladan, Delville sitúa su salón bajo la tutela del movimiento prerrafaelista y con el mismo rechazo hacia la obra de Émile Zola. Su objetivo era la realización de una pintura muy cercana al idealismo. La filiación peladiana de estos salones de arte idealista dio un resultado no esperado al no posibilitar la unión de los artistas idealistas, puesto que muchos de ellos ya no deseaban continuar bajo la tutela de Péladan.

Jean Delville encuentra un tímido soporte al arte idealista en la revista de la cooperativa artística: *La Ligue Artistique*, pero esta actuación se vio siempre aplastada por la firme oposición de la revista *L'Art Moderne*, que provocó un enfrentamiento constante entre ambos. Ante esta situación, la misma redacción de *La Ligue*, manifiesta abiertamente que no se solidariza con el abuso de lenguaje de Jean Delville¹³³.

El radicalismo del salón *d'Art Idéaliste* quedó expuesto en un breve manifiesto que fue publicado en *La Ligue Artistique* en diciembre de 1895, el cual fue básicamente una clara determinación de las exigencias estéticas para poder participar. En este manifiesto queda muy clara la postura de Delville en contra del realismo y del impresionismo, excluyendo todas las obras que presentaran pinturas con temática de género, paisajes, retratos, naturalezas muertas, etc. Apostando por obras en las que la estética esté basada en el Ideal de Belleza expresada a través de la belleza del pensamiento, del estilo y de la ejecución. Este manifiesto, que también fue publicado en la revista *Le Voile d'Isis*, es una valiosa recopilación de la estética e intelectual orientación del movimiento Idealista fundado por Delville:

«Les Salons d'Art Idéaliste ont pour but de provoquer en Belgique une Renaissance esthétique. Ils rassemblent en un groupement annuel, tous les éléments épars d'idéalisme artistique, c'est-à-dire les œuvres de même tendance vers la Beauté.

Voulant par là réagir contre la décadence, contre la confusion des écoles dites réalistes, impressionnistes ou libristes, formes dégénérantes de l'Art, les Salons d'Art Idéaliste arborent comme principes éternels de la Perfection dans l'œuvre: 'La Pensée, Le Style, La Technie.

¹³³ CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme...*, op cit., p. 106.

Ils ne reconnaissent de libre, en Esthétique, que la Personnalité créatrice de l'artiste et affirment, au nom de l'Harmonie, que nulle œuvre n'est susceptible d'art véritable que si elle se compose des trois termes absolus, à savoir: 'La Beauté Spirituelle, La Beauté Plastique, La Beauté Technique'.

Analogues, si pas identiques aux Salons de la Rose+Croix créés à Paris par le Sar Joséphin Péladan et au Mouvement Préraphaélite de Londres les Salons d'Art Idéaliste prétendent vouloir continuer, à travers les évolutions modernes, la grande Tradition de l'Art Idéaliste, depuis les Maîtres anciens jusqu'aux Maîtres contemporaines.

Ils bannissent rigoureusement: la peinture d'histoire, à moins qu'elle soit synthétique, la peinture militaire; toute représentation de la vie contemporaine privée ou publique; le portrait, s'il n'est pas iconique, les paysanneries, les marines, les paysages; l'humorisme, l'orientalisme pittoresque; l'animal domestique ou de sport; les tableaux de fleurs, de fruits et d'accessoires... Tout artiste, peintre, sculpteur, dessinateur, etc sera admis à exposer, pourvu que ses œuvres, par ses tendances et ses aspirations répondent le plus possible à celle exposées ci-dessus, dans le Manifeste.»¹³⁴

Como podemos ver, el manifiesto del salón *d'Art Idéaliste* pone en evidencia muchas similitudes con lo establecido en su momento por los salones de la *Rose+Croix*, en especial a lo referente a las restricciones. En cuanto al planteamiento de la estética idealista, vemos que el pensamiento de Delville refleja la influencia de Péladan, pero a pesar de ello constituye un ideal estético que derivará en una visión estética más personal y que evolucionará hasta acabar de definir su planteamiento estético recopilado en 1900 con la publicación de *La Mission de l'Art*. Según Brendan Cole, el exclusivo y prescriptivo tenor de este manifiesto, nos permite entrever que es una fuerte y clara provocación contra *La Libre Esthétique*, quienes no prohibían ningún tipo de arte siempre y cuando éste esté inclinado hacia lo nuevo, en oposición a los tradicionales salones de arte. Sin pretenderlo, los salones de Delville superficialmente parecerá que son más afines con los salones trianuales debido a las estrictas proscripciones para poder participar¹³⁵.

¹³⁴ DELVILLE, Jean, "Salons d'Art Idéaliste", *Le Voile d'Isis*, núm. 222, 20-11-1895, p. 5-7.

¹³⁵ COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 117.



Cartel del Primer Salón *d'Art idéaliste*. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/drawings/#jp-carousel-377>

Pero para quienes apoyaron la iniciativa de Delville el alejamiento de los salones y su exclusivista estética fueron vistos como su fortaleza, entre ellos podemos citar a José Hennebicq quien defendía que los salones *d'Art Idéaliste* nacieron con la intención de aportar la llama de la tradición:

«A la torche incendiaire des esthètes libertaires ils opposent l'irradiant flambeau de la tradition Esthétique. Ils n'acceptent le parrainage que de ceux qui se firent ou se font les servants de la Beauté. Ils ostracisent ceux qui l'insultèrent, comme ceux qui la nient. Leur dynamisme est dans leur sélectif exclusivisme.»¹³⁶

La comparación que hace Hennebicq de los salones *d'Art Idéaliste* con una antorcha incendiaria, nos da pie a comentar el diseño del cartel de esta primera exposición que estuvo a cargo del mismo Delville. En el afiche aparece una esfinge iluminando con su fuego la noche estrellada, a modo simbólico representando las intenciones que con la difusión de su

¹³⁶ HENNEBICQ, Jose, "Une Prouesse d'Art", *La Ligue Artistique*, núm. 4, 18-03-1896. Citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville. Art Between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 415.

estética buscaba conseguir. La imagen de la esfinge, podemos comprobar, fue muy recurrente en varios de los carteles diseñados para los salones organizados desde la época de *Pour l'Art*.

Péladan desautorizará los salones de Delville, tal como queda reflejado en una cabecera del catálogo de la sexta edición de los salones de la *Rose + Croix*, donde manifiesta: "*Des abus s'étant produits en Belgique comme en France, le Grand Maître retire à lui-même toute autorité qu'il aurait précédemment déléguée pour l'organisation des Salons de la Rose + Croix*"¹³⁷.

4.3.1 Primer salón *d'Art Idéaliste*

La aparición del Salón *d'Art Idéaliste* fue anunciada en octubre de 1895 y su primera exhibición se realizó el 11 de Enero de 1896 en La Salle St-Luc en Bruselas, el mismo día de la inauguración del salón *Pour l'Art* en el Musée Moderne. A Brendan Cole le resulta llamativo que para esta primera edición del salón participaran un importante número de artistas que no habían expuesto ni en Bélgica ni con Delville previamente. En total expusieron 36 artistas y se presentaron 101 obras.¹³⁸ Otra característica que resulta llamativa es que era la primera vez que en Bélgica, una exposición simbolista formulaba unas exigencias tan estrictas. Ni siquiera el salón *Pour l'Art*, que reivindicaba los salones de la *Rose + Croix*, formuló normas tan drásticas¹³⁹.

La mayor parte de los pintores convocados declinan la invitación, entre ellos algunos pintores y escultores del círculo *Pour l'Art* que rechazan seguir la experiencia de Delville. Dentro de este grupo se encontraran Émile Fabry, Pierre-Jean Braecke o Émile Gallé, que permanecen fieles a esta agrupación. Por otro lado, Péladan que ya estaba disgustado por la orientación nietzschiana de la revista *Mouvement Littéraire*, mucho más le molestó este intento de independencia estética belga, ya que por muchos años este país le había servido de terreno para la difusión de sus ideales estéticos. Clerbois sostiene que en una época en

¹³⁷ DA SILVA, Jean. *Le Salon de la Rose + Croix*. París: Syros-Alternatives, 1991, p. 95.

¹³⁸ El listado completo de los participantes en esta primera exposición del Salón *d'Art Idéaliste* lo podemos encontrar en: COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute....* op cit., p. 115.

¹³⁹ CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme...*, op cit., p. 114.

la que los salones de la *Rose+Croix* fueron abandonados por los pintores simbolistas de renombre, la organización de los salones *d'Art Idéaliste* les daría la oportunidad de exponer en su propia casa, considerando esto como una amenaza para el círculo parisino¹⁴⁰. No se sabe si Péladan dio las directrices respectivas, pero lo cierto es que los artistas franceses de la *Rose+Croix* tampoco quisieron participar. Sólo los que habían abandonado el movimiento por completo permanecieron al lado de Delville, entre ellos: Maurice Chabas, Edgar Maxence o Roger de Egusquiza, quien expone una serie de obras wagnerianas.

Las deserciones continúan hasta el último momento, ya que poco antes de la impresión del catálogo, Delville es advertido del desistimiento de Albert Bartholomé, Marcius-Simons, y de Alexandre Séon. El caso de Armand Point es muy ambiguo, pues había abandonado *Pour l'Art* en compañía de Delville y había aceptado sin dudar exponer en el salón *d'Art Idéaliste*. Pero no se sabe con certeza si llegó a exponer en el salón, pues no es mencionado en ningún reporte de prensa, sin embargo en el catálogo aparece con dos obras, sin haber sido tachadas las entradas.

Ante esta situación, Jean Delville es presa del pánico debido a los desistimientos sucesivos. A último minuto, a fin de garantizar suficiente material expositivo, sobrecarga las paredes con reproducciones de obras prerrafaelistas realizadas por Becker-Holemans, Dietrich y la Unión Fotográfica de Munich. La prensa criticará mucho esto, porque consideraban que era una osadía de los "*symboleux*" apropiarse de la genialidad de Burne-Jones¹⁴¹. En este momento crítico cuenta con la colaboración de Ciamberlani, quien ya le había prometido participar con un 'cartón'. Ciamberlani, aún formaba parte de *Pour l'Art*, pero a pesar de ello participa en los salones de Delville y frente a la crisis de obras para exponer, acepta esbozar rápidamente una obra suplementaria, una *Ophelie*. El resto de artistas que colaboró con los salones *d'Art Idéaliste* fueron aquellos que estaban reunidos en torno a la *Cooperative Artistique*, que Delville había creado en colaboración con otros artistas, y de *La Ligue Artistique*. Podemos citar entre ellos a Hernan Boulanger, Jules du Jardin, Josef Middeleer y Gustave-Max Stevens.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ BAIE, E. "Sir Burne-Jones au salon idéaliste, *La Reforme*, núm. 49, 18-02-1896, p. 1, col. 2-3. Citado por: CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme...*, op cit., p. 114.

Jules de Jardin precisamente, respaldó los salones de Delville desde la prensa, en un artículo relacionado con la exhibición discute sobre la tendencia general en el arte actual y ve a los Salones *d'Art Idéaliste*, como el arte del futuro:

«Nous ne prophétisons pas pour demain, mais pour après-demain. Il y a là une nuance. Toutefois, demain sera autre qu'aujourd'hui. Encore, voyez les œuvres idéalistes. Quelques-unes sont de science ésotérique -ce sont celles d'après-demain. Mais toutes sont exemples de compromissions honteuses. Épenthèses narratives de psychies déterminées, elles dictent des aspirations vagues ou des concepts transcendants. Et qu'elles soient de l'une ou de l'autre nature, respectez-les si vous ne les admirez! Sachez que ceux qui les ont produites souffrent beaucoup».¹⁴²

Pero en realidad, la prensa hizo muy poco eco a los Salones *d'Art Idéaliste* y los pocos artículos que hablan de la exposición, lo hacen para señalar aspectos negativos, como que la mayor parte de las obras expuestas ya se habían visto en otras exposiciones realizadas en Bélgica, por lo que no se creó mucha expectativa en torno al evento. Una de las crónicas sobre la exposición dijo al respecto:

«Cette exposition, beaucoup moins riche que son catalogue, ne met sous les yeux du public que peu de choses nouvelles»¹⁴³

En la revista *Le Réveil*, Maurice Bertin escribió que no le resultó convincente el hecho de que esta sea una muestra representativa del arte idealista ya que no formaban parte de ella artistas como Léon Frédéric, Auguste Levêque, Alexandre Séon, Odilon Redon, Degroux, Toorop, Khnopff, Doudelet y Melchers, exhibiendo en su lugar obras de otros artistas, los cuales en su opinión eran:

«[...] d'un idéalisme contestable et parfois peu convaincu, font de ce premier salonnet une argumentation trop imparfaite contre le naturalisme»¹⁴⁴.

¹⁴² DUJARDIN, Jules. "A propos du Salon d'Art Idéaliste", La Ligue Artistique, Num. 2 del 9 de Enero de 1896), citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and Absolute...* op cit. p. 415.

¹⁴³ "Le Salon d'art idéaliste" dentro de la sección Arts, Sciences & Lettres, *Journal de Bruxelles*, 20 Enero de 1896, p. 3.

¹⁴⁴ BERTIN, Maurice. "Chronique Artistique", *Le Reveil*, núm. 25, tomo VII, Enero, 1896, p. 38. Citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 118.

Pero la ausencia de Khnopff, Toorop y Séon no es sorpresiva ya que todos ellos estaban vinculados con Maus en *La Libre Esthétique*. En particular Khnopff lo tenía más complicado, pues era miembro de *La Libre Esthétique* y fue cofundador de *Les XX*, lo cual representaba un conflicto de intereses si se tiene en cuenta la enérgica oposición hacia estos grupos por parte de Delville en los años precedentes. Tal como apunta Brendan Cole, la ausencia de pintores clave y representativos, fue un claro síntoma de la tendencia general de reserva y distancia hacia la reputación que Delville se había ganado en los últimos años por medio de sus agresivas proclamaciones públicas en contra de otras tendencias artísticas progresistas en Bélgica, y en particular hacia *L'Art Moderne*¹⁴⁵. Uno de los casos que ejemplifica bien esto, fue la reserva manifestada por el artista Auguste Levêque, quien publicó una carta en revista *La Ligue Artistique* defendiendo su decisión de no participar en el Salón *d'Art Idéaliste*:

«Je ne veux pas, au début de ma carrière, m'engager dans le cul de sac d'un parti, d'un école, d'une coterie ... L'école idéaliste que j'ai par ci par là défendue, me semble bien limitée et exclusive»¹⁴⁶.

Delville expuso las siguientes obras suyas: *Les Trésors de Sathan* [Fig. 9], *Imperia*, *Portrait noir et violet*, *La Fin d'un règne* y *L'Ange des splendeurs* [Fig. 6], así como también un retrato que no aparece listado en el catálogo. En relación a esta última obra, el *Journal de Bruxelles* destaca la incoherencia reflejada en la muestra en relación a las proscripciones establecidas en la introducción al catálogo de la exposición, en donde se señalaba que los retratos estaban prohibidos:

«M. Delville ... n'en apporte pas, sauf pensons-nous, un beau dessin représentant une tête de fillette morte, et qui aurait dû proscrire, car c'est un portrait, et qui n'a sans doute rien d'iconique, contrairement au programme imposé»¹⁴⁷.

Esta actitud negativa de la prensa, explica Cole, se entiende debido al rechazo general hacia lo que se percibió como una estética de naturaleza intolerante y autoritaria. La estética de Delville fue vista por los medios como chauvinista, exclusivista y elitista, debido a los

¹⁴⁵ COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 119.

¹⁴⁶ LEVÊQUE, Auguste. "Correspondance", *La Ligue Artistique*, núm. 2, 19-01-1896, p. 6. Citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute....*, op cit., p. 119.

¹⁴⁷ "Le Salon d'art idéaliste" ..., op. cit., p. 3.

dictámenes manifestados en la introducción a su catálogo. Es por ello que no debe causar sorpresa, la indiferencia general mostrada por la prensa. Este tono impositivo y proscriptivo fue, desde el punto de vista de la crítica, lo que condenó a estos salones a lo largo de sus tres años de vida¹⁴⁸. En la revista *La Fédération Artistique* se comenta en relación a esto:

«There is something which initially, and quite involuntarily, puts one off the idealists -it is their prospectus (they call it a 'catalogue'), of which the wordiness and exclusivist tone seem inopportune among people who outline a 'primary gesture', excuse me, a primary 'medieval epic poem'. It would be childish in any case, whatever repugnance one has towards the sales pitch, to let oneself approach this movement with bad humour»¹⁴⁹

Aunque la prensa ignore o critique el salón *d'Art Idéaliste*, Delville quien en principio mantenía una gran distancia con la iglesia y con el catolicismo, recibió un espectacular elogio en la revista *Durendal*, que estaba dirigida por el abbé Henry Moeller. Y no sólo en la revista se dedica al salón un artículo entero, también en el mismo número, de febrero de 1896, Moeller le dedica a Jean Delville un retrato de admiración.

«Ceux qui connaissent Jean Delville, le fondateur des salons d'art idéaliste, savent que c'est un de ces hommes de caractère dont l'enthousiasme ignore les obstacles. Pauvre, sans le moindre appui officiel, délaissé, pour ne pas dire rebuté, par ceux dont il était en droit d'attendre l'aide, faisant fi de toutes les réclames tapageuses ordinaires, il a osé entreprendre cette œuvre méritoire, fort de son seul enthousiasme, confiant dans sa vigoureuse intellectualité et dans la puissance du génie.

[...]

Le fait seul d'entreprendre l'organisation d'un salon d'art idéaliste, est éminemment louable et doit être souverainement exalté. Le succès importe peu. Ne dépend-il pas, du reste, bien souvent, de camaraderies achetées au prix de la plus basse flatterie, indigne d'une âme d'artiste?

Dès qu'un effort vers l'idéal est fait, il est du devoir de toute âme élevée de l'applaudir et de l'encourager.

¹⁴⁸ COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute....*, op cit., p. 117.

¹⁴⁹ KÜSTHOHS, P. "A propos de l'Exposition Idéaliste", *La Fédération Artistique*, núm. 15, 26-01-1896, p. 116. Citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute....* op cit., p. 117.

Mais il y a plus qu'un effort dans l'œuvre dont nous parlons. Le salon d'art idéaliste renferme des œuvres fort belles, dénotant des tempéraments d'artistes et promettant pour l'avenir. N'y eût-il, du reste, que les tableaux de Jean Delville, son Satan, son Imperia, la Fin d'un règne, la sublime tête d'Orphée, etc., que ce serait un succès. La beauté d'un salon d'art ne consiste pas dans le nombre, mais dans la valeur des œuvres exposées. Or, peu d'artistes ont produit en si peu de temps des œuvres aussi géniales que celles de Jean Delville. Il y a au moins une idée dans ces œuvres. Elles sont le fait d'un penseur. Et quelle puissance, quelle finesse, quelle vigueur, quelle netteté de dessin ce penseur met au service de sa profonde intellectualité.

[...]

Le salon de Jean Delville a donc réussi au-delà de ce que l'on pouvait attendre en ces temps si indifférents à l'art de l'indigence cérébrale d'un monde dont les enthousiasmes sont ailleurs.

[...]

Nous félicitons de tout cœur notre ami Jean Delville. Cette première geste du salon d'art idéaliste est superbe et prometteuse de chefs d'œuvre plus fulgurants encore pour l'avenir. Jean Delville est assez puissamment doué pour raviver dans les âmes la flamme presque éteinte de l'idéal esthétique et entraîner à sa suite les jeunes artistes non encore dévoyés par les tendances antiartistiques qu'il est impossible à un vrai artiste de prendre au sérieux.

Nous attendons impatiemment la seconde geste des salons d'art idéaliste»¹⁵⁰

En estos párrafos seleccionados del artículo dedicado a Delville, se puede ver claramente una actitud totalmente opuesta en relación a los comentarios presentados hasta ahora por la prensa. Incluso, el abbé Moeller, parece que respondiera a cada una de las acusaciones mostradas por el resto de la prensa, contradiciéndolas a todas ellas. Es realmente sorprende esta actitud por parte de una revista de clara tendencia católica, en especial si tenemos en cuenta las fuertes inclinaciones iniciáticas de Delville, las cuales eran más que conocidas por su entorno. La razón por la que hemos seleccionado varios párrafos de este artículo es que nos pareció interesante destacar esta publicación, que en las biografías dedicadas a Delville hasta el momento, apenas la mencionan o citan.

¹⁵⁰ MOELLER, Henry. "Jean Delville", *Durendal, revue catholique d'art et de littérature*, núm. 2, Feb. 1896, p. 37-39.

Dentro del mismo número de la revista *Durendal*, se publica también un artículo dedicado al salón *d'Art Idéaliste*, en este caso escrito por Edmond Joly:

«Le salon d'art idéaliste, sous la direction de M. Delville, s'est ouvert à Bruxelles au milieu de la plus vive curiosité. Beaucoup d'honnêtes gens semblaient chercher, inquiets, l'énigmatique sphinge bleue de l'affiche, embusquée, peut-être, derrière un tableau..... Indifférente aux snobismes d'enthousiasme ou d'incompréhension, *Durendal* retient d'abord ce grand programme, le sien depuis toujours: l'art idéaliste!

[...]

L'idéalisme nouveau est purement artistique. Il consiste, tout bonnement, à nous offrir la valeur esthétique que les idées doivent posséder tout comme les sons ou les contours; plus encore.

[...]

Rien n'était plus inéluctable que l'actuel mouvement idéaliste. C'est l'aboutissement logique de toute notre évolution littéraire et artistique. Le romantisme nous a valu la liberté d'art. Le réalisme (le véritable, pas celui de Médan!) nous a enseigné le rendu savant des milieux. On y devait trouver (comme, déjà, Flaubert lui-même) ces rapports expressifs entre nos âmes et le monde matériel qui constituent le symbole.

Qu'est celui-ci, sinon la naturelle évocation des idées par les choses? Notre évolution semble avoir conquis toute la "matière d'art",... théoriquement. Il ne reste plus en somme que les chefs-d'œuvre à faire! Ceux-ci exigent l'expression parfaite avec la splendeur des idées. C'est le programme terrible et magnifique proclamé pour l'actuel salon.

Si importantes que soient les œuvres exposées, il nous intéresse plus encore; et nous l'avons préféré à une critique déjà faite..¹⁵¹

Dejando de lado el tema de la prensa, algo en lo que destacó la primera edición de los salones *d'Art Idéaliste*, es en que Delville reservó un lugar importante a las artes decorativas, que a partir de 1894, tuvieron también mucho éxito en *Pour l'Art*. Habiendo abandonado el círculo, Delville consiguió que Isidore De Rudder y su esposa Hélène le sigan el paso. En esta misma época, Isidore comienza la ejecución de unas máscaras simbolistas en arenisca (grès) y porcelana que formarán parte de la exposición junto con una serie de obras nuevas. Estas *Masques iconiques* realizadas en plata dorada, representaron alegorías o personajes como la *Pax*, *Cordélia* o *Aurora* presentando rostros limpios a partir de la tipología humana

¹⁵¹ JOLLY, Edmond. "A Propos d'art Idéaliste", *Durendal, revue catholique d'art et de littérature*, núm. 2, Feb-1896, p. 47-48.

aspirando a una expresión alegórica. Por su parte, Hélène contribuye con la muestra exponiendo cinco paneles bordados, representando la *Lei*, *La Esperanza* y el *Amor*, y las *Parques*.

Una de las actividades que tuvo mucho éxito y que consiguió llamar la atención del público fue el ciclo de conferencias que formaba parte de las actividades vinculadas a la exposición. La primera de estas conferencias fue dada por el abbé Charbonnel, y fue consagrada a las inquietudes místicas en la literatura y el pensamiento. El abbé quien se definía a sí mismo como un sacerdote liberal, habla por primera vez en el marco de las conferencias, sobre la organización de un congreso universal de las religiones en París para 1900, su conferencia fue una de las más aclamadas. La segunda conferencia estuvo consagrada a Villiers de Isle-Adam, y fue dada por José Hennebicq. En relación a la conferencia de Hennebicq: Delville tenía un interés particular por los escritos de Villiers, ya que influyeron en su obra desde que era estudiante. De hecho, algunas de las pinturas de Delville como *Tristan e Yseult*, (1887) [Fig. 1], *L'amour des âmes*, (1900) [Fig. 14] y *Mysteriosa*, (1892/1944) [Fig. 29] parecen estar, por algunos detalles de su iconografía, influenciados directamente por las novelas de Villiers, especialmente su *Axël*, *L'Amour Suprême* y *L'Eve Future* respectivamente. Por otra parte, gran parte del Idealismo de Villiers, especialmente su adherencia a la doctrina filosófica de Fichte y Hegel, parece ejercer influencia en la estética de Delville¹⁵². La misma noche, Valère Gille da una conferencia consagrada al helenismo, que acompaña de la lectura de sus recientes poemas. Las dos conferencias siguientes fueron consagradas a la estética. El 6 de febrero, Georges Dwelshauvers da una conferencia sobre *L'Âme dans l'art*, mientras que Émile Michelet se inclina por tratar el tema sobre las relaciones entre el arte y el esoterismo. Delville concluye el ciclo con una conferencia sobre *La Prométhéide* de Péladan¹⁵³.

Paralelamente también se organizó una sesión de música sacra, en donde los cantores estaban ocultos detrás de unos velos. Los cantores alternaban trozos de autores belgas con otros grandes compositores de música belga. Al concluir la muestra, la revista el *Voile d'Isis* celebra la elección de los conferencistas y la revista *Durendal*, nuevamente abre sus

¹⁵² COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute....*, op cit., p. 120.

¹⁵³ CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme....*, op cit., p. 115-116.

columnas a la exposición, en este caso con la publicación completa del discurso de Hennebicq sobre Villiers de l'Isle-Adam¹⁵⁴.

Según Clerbois, el evento fue un fracaso total, aunque Delville presumió de haber recibido la visita de Alfred Stevens y de Élisée Reclus, entre un público muy mundano¹⁵⁵. Pero entendemos que aunque no fuera un éxito la organización de este salón, tampoco el resultado de éste se podría calificar tan negativamente, en especial teniendo en cuenta la segunda edición de este mismo salón el año siguiente, en la que colabora aportando una ayuda importante, uno de los fundadores de la revista *L'Art Modern*, Edmond Picard. Algo impensable debido a la dura lucha que se estableció entre Delville y este grupo en el periodo anterior a los salones *d'Art Idéaliste*. Sin duda, Picard tuvo que encontrar y reconocer en los salones de Delville una valiosa aportación al arte contemporáneo, de no ser así, resultaría difícil entender un cambio tan radical en este sentido.

Con la clausura del salón *Idéaliste*, Jean Delville se va a Italia a razón del *Prix de Rome*. Según explica en su estudio Sébastien Clerbois, este viaje será el inicio de un camino iniciático con el objetivo de desvelar los misterios de un arte ideal en armonía con lo sagrado. Delville, a la inversa que los artistas clásicos, no estudiará ni se acercará al Renacimiento, lo que hará es trasladar este arte a la pintura contemporánea. Para justificar este retorno al italianismo, Delville invoca "la *dégénérescence esthétique de nos temps*" que Péladan había sostenido desde hace diez años. Para él las obras contemporáneas son "*névropathiques, clorotiques, anémiques, syphilitiques (...)*"¹⁵⁶, el arte moderno sumergido dentro de una total decadencia:

"C'est en établissant un point de comparaison entre un pareil morceau de sculpture et les ignobles déshabillés des salons de Paris ou autres expositions modernes, même des

¹⁵⁴ HENNEBICQ, Jose. "Le Prince des Lettres françaises, Villiers de l'Isle-Adam", *Durendal, revue catholique d'art et de littérature*, núm. 3, Marzo, 1896, p. 56-72.

¹⁵⁵ CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésoterisme et le Symbolisme...*, op cit., p. 114.

¹⁵⁶ DELVILLE, Jean. "Lettre d'Italie. Les antiques à Rome", en *La Ligue artistique*, núm. 1, 2-08-1896, p. 2. Citado por : CLERBOIS, Sébastien. *L'Esoterisme et le Simbolisme...*, op cit., p. 118.

meilleurs, qu'on peut se rendre compte de la triste décadence où va finir bientôt la statuaire contemporaine victime d'un réalisme anti-esthétique et mortel"¹⁵⁷.

El retorno al arte antiguo se convierte en la opción más saludable para salvar al arte moderno de la "décadence complète". Este interés por la antigüedad quedó reflejado en el itinerario de viaje realizado por Delville en Italia, pues en lugar de seguir las pautas de la Academia, planeo las visitas siguiendo un itinerario cronológico de la evolución del arte¹⁵⁸.

4.3.2 Segundo Salón *d'Art Idéaliste*

Jean Delville regresa a Bruselas durante las primeras semanas de enero de 1897, en su camino de regreso se detuvo en Florencia durante el mes de diciembre de 1896. A lo largo de su recorrido por Italia, su actividad literaria fue desbordante. Es en este periodo que publica un folleto titulado *L'art Idéaliste-La Renaissance esthétique*, que reunía una serie de artículos que en 1895 había publicado en *La Ligue Artistique* titulados *De la beauté, La Fin du réalisme et la Renaissance Idéaliste*. Asimismo, es en este momento del viaje a Italia cuando Delville publica su compilación de poemas titulada *Le frisson du Sphinx*, esta recopilación la dedicará al esotérico francés Saint-Yves d'Alveydre¹⁵⁹. Este detalle de la dedicatoria resulta interesante pues marcará una nueva tendencia en donde sus escritos los dedicará a Saint-Yves. Sus anteriores publicaciones las había dedicado a Péladan o también algunas de ellas a Papus y Sédir. D'Alveydre a pesar de ser esotérico se oponía a cualquier compromiso con las logias. Es así que esta nueva tendencia de Delville resulta muy simbólica, pues al situar sus escritos bajo la tutela de un esotérico independiente, Jean Delville

¹⁵⁷ DELVILLE, Jean. Segundo informe de Jean Delville del 08/08/1897, Bruselas, Archives de l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux-arts de Belgique, signatura 014154, nº 18389. Citado por: CLERBOIS, Sébastien. *L'Esoterisme et le Symbolisme...*, op cit., p. 118.

¹⁵⁸ CLERBOIS, Sébastien. *L'Esoterisme et le Symbolisme...*, op cit., p. 118.

¹⁵⁹ Alexandre Saint-Yves d'Alveydre (1842 - 1909), fue un esoterista francés. Es el autor de obras como: *L'Archéomètre, Testament Lyrique, Les Clefs de l'Orient*, en donde proponía una solución para la pacífica convivencia entre judíos, cristianos y musulmanes; y *Les Missions*, publicación a la cual se dedicará hasta el final de sus días. Esta obra se subdivide en *La Mission des Souverains, La Mission des Ouvriers, La Mission des Juifs*. Posterior a la muerte del autor, Papus se encargará de publicar una compilación de sus textos y la *Mission de l'Inde en Europe*, ambos en 1910. Es interesante resaltar la influencia de este autor, al que Delville ya conocía desde la última década del siglo XIX, pues recordemos que Delville publica en 1900 *La Mission de l'Art*.

manifiesta la especificidad de su estética, la cual tiene como objetivo superar las divisiones del esoterismo parisino¹⁶⁰.

Una vez en Bélgica, Delville inicia los preparativos para el segundo salón. Su organización comporta una nueva orientación, la cual quedará reflejada por Delville en una carta escrita a Jules du Jardin, en donde afirma Delville que a pesar de tener una tendencia idéntica a la *Rose+Croix* y una intacta admiración por su *Grand-Maître*, los salones *d'Art Idéaliste* son ahora una iniciativa belga¹⁶¹.

Delville anunció la inauguración del segundo salón en *La Ligue Artistique*, enfatizando que los objetivos del salón *d'Art Idéaliste* no se verán afectados ni por el nuevo patrocinio de Edmond Picard o por las hostiles críticas realizadas durante la primera gesta:

«In spite of all the hostilities, in spite of the paralyzing of apathies (with which, in Belgium, whoever wishes to produce a selective art movement is bound to clash), in spite of a thousand material difficulties, the second Geste of the *Salons d'Art Idéaliste* will take place this year on 4th March at the *Maison d'Art*.

[...]

It is advisable to warn the artists, the critics and the public that the *Salons d'Art Idéaliste*, contrary to the false rumours which have been spread around, change absolutely nothing of the formal declarations of their manifesto, that is to say, that the fact of having obtained the hospitality of the *Maison d'Art*, doesn't indicate that they have made any concessions to their aesthetic standpoint»¹⁶².

La inauguración del segundo salón coincidió con el lanzamiento de una nueva revista, *L'Art Idéaliste*, que se convirtió en el portavoz del movimiento idealista de Delville en Bélgica. Para esta segunda edición, a su tradicional ciclo de conferencias, Delville añade un torneo de poesía. Como lo mencionamos antes, para la organización de este segundo salón idealista, Delville contó con el patrocinio de Edmond Picard, consiguiendo de esta manera establecer la *Maison d'art*, como sede de e la exposición, una nueva localización que

¹⁶⁰ CLERBOIS, Sébastien. *L'Esoterisme et le Symbolisme...*, op cit., p. 121.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 122.



Cartel de la segunda exposición de los salones *d'Art idéaliste*. Extraído de:
[tps://i2.wp.com/lightbearerofbeauty.files.wordpress.com/2015/04/jd-17.jpg](https://i2.wp.com/lightbearerofbeauty.files.wordpress.com/2015/04/jd-17.jpg)

contrastaba enormemente con el pequeño local del que se sirvió para el primer salón. La inauguración se lleva a cabo el 4 de marzo de 1897 y abre sus puertas hasta el 28 de ese mismo mes¹⁶³. Es de destacar que Delville eligiera realizar la segunda gesta en la *Maison d'Art* de Picard, en vista de su postura abiertamente crítica hacia Picard y sus colegas Hennebicq y Maus, durante los dos años previos. Esto no podría significar otra cosa más que un cambio acaecido en la relación de ambos en los últimos meses previos a esta segunda muestra. Incluso se llega a realizar una reseña sobre la exposición en *L'Art Moderne*, como veremos más adelante.

Para este segundo salón, Delville fue capaz de movilizar a más artistas que el año anterior. Entre los artistas que ya habían expuesto el año anterior y que volvieron a repetir estaban: Paul Artôt, Herman Boulanger, Alfred Cahen, Mlle. Henriette Callais, Albert Ciamberlani, Maurice Goossens, Nestor Outer, Mary Renard, Lucien Rion, Léon Rottier, Joseph Rulot, Adolph Wansart, así como Roger de Egusquiza y Alexandre Séon de Paris. Pero

¹⁶³ Brendan Cole señala que la fecha de clausura del segundo salón es el 14 de abril: COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute*..., op cit., p. 122. Pero en la obra de Clerbois, se reproduce un anuncio de prensa en donde se promociona el salón, figurando como fecha de clausura el 28 de marzo: CLERBOIS, Sébastien. *L'Esoterisme et le Symbolisme*..., op cit., p. 122. Dadas las pruebas gráficas, hemos decidido tomar por correcta la fecha indicada por Clerbois.

además, Delville consiguió reclutar a nuevos artistas: J. M. Axélos, Oscar Berckmans, Arthur Craco, Mlle. Louisse Danse, Félix de Nayer, J. Servais de Tilleux, Eudore de Vroye, Jean Gaspar, P. E. Mangeant, J. Mickaël, todos de Bélgica y muchos de ellos caídos en el olvido aparte de Ciamberlani y Séon¹⁶⁴. Pero resulta bastante interesante tanto en este, como en anteriores salones organizados por Delville, la presencia de mujeres artistas, cosa que era poco común en la mayor parte de movimientos artísticos coetáneos. Resulta doblemente interesante, en vista de la prohibición de la participación femenina en los salones de la *Rose+Croix*: "Suivant la loi magique, aucune œuvre de femme ne sera jamais ni exposée ni exécutée par l'Ordre"¹⁶⁵, que Delville decidiera pasar por alto este aspecto, considerando la alta fidelidad que guardó hacia los salones de Péladan. Además de las obras de los artistas ya mencionados, este salón incluyó reproducciones de obras de Puvis de Chavannes, Burnes-Jones y Franz von Stuck.

En conjunto, las críticas para esta segunda edición fueron sorprendentemente más favorables en las revistas que anteriormente se mostraron hostiles. Por ejemplo el tono de la crítica de *l'Art Moderne* para esta ocasión fue moderado, condicionado en parte por la presencia del salón de Picard como sede del evento. La revista favoreció en particular la obra de Artôt, Craco, Louise Danse, Henriette Calais, Roger de Egusquiza así como la de Delville: "One goutte une esthétique jouissan cedevant les tableaux de Jehan Delville"¹⁶⁶. Brendan Cole nos hace ver que escribieron a propósito su nombre de forma arcaizante, como una burla a su estética así como por su asociación con Péladan¹⁶⁷. Pero en este mismo artículo se hace toda una introducción a la estética de Delville señalando los puntos que consideran erróneos en su planteamiento estético y refiriéndose al evento como "salonnet". En general, la opinión sobre las obras expuestas para *L'Art Moderne* fue:

«On ne saurait les juger du premier coup d'œil; chacune de leurs productions veut une contemplation attentive et de la méditation. Ce devoir qu'elles inspirent a un grand charme et l'équité esthétique commande de s'y appliquer. Des imperfections apparaissent, certes, mais bientôt on sent qu'il ne faut pas exclusivement s'y arrêter, et d'autres détails, d'abord inaperçus, révèlent le travail saint et pieux de ces âmes toujours

¹⁶⁴ COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute....* op cit., p. 123.

¹⁶⁵ PÉLADAN, Joséphin. *Catalogue du Salon de la Rose + Croix: Geste esthétique*. Paris : Librairie Nilsson, 1894, p. 28.

¹⁶⁶ "Le Salon de l'Art Idéaliste à la Maison d'Art", *L'Art Moderne*, núm. 11, 14-03-1897, p. 84.

¹⁶⁷ COLE, Brendan. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute....*, op cit., p. 125.

à leur véritable étiage les calembredaines idiotes et les pirouettes dédaigneuses des coureurs du reportage portant leur crayon comme les allumeurs de réverbères leur boute-feu, toujours pressés, toujours étourdis, toujours à la blague. [...] Quand un groupe comme celui de l'Art idéaliste s'affirme en un total d'œuvres conçues et exécutées conformément aux principes de son esthétique supra-réelle, il faut y avoir le plus grand égard et l'analyser avec beaucoup de respect.

Six Puvis de Chavannes et un Burne-Jones attestent, par leur fraternelle présence, que de grands artistes comprennent ainsi le devoir à l'égard de leurs jeunes émules. Cela vaut que tous les certificats gouailleurs de la journalistique¹⁶⁸».

Jules Du Jardin le concederá espacio a la exhibición en *La Ligue Artistique*, publicando hasta dos artículos dedicados a esta segunda muestra. En estos dos artículos, entre otras cosas, Du Jardin demuestra la necesidad que se tiene de un fenómeno artístico nacido de una necesidad colectiva más que de la voluntad de un artista. Veía la esterilidad del escepticismo y el positivismo como los principales catalizadores de un retorno al pasado en busca de un nuevo modo de creencia como base para una futura utopía. Asimismo, señala la conexión entre pensamiento, sentimiento y sensación, esenciales a la obra de arte, como una característica peculiar, pero no exclusiva, del arte idealista. Para Du Jardin, la combinación perfecta de estos tres elementos –intelectual, técnica así como objetiva y subjetiva– son los que constituyen la esencia de la obra de arte idealista¹⁶⁹. Estas cualidades, Du Jardin las encuentra en las obras de Delville presentadas en esta segunda *geste*:

«Ce qui domine dans le présent Salon, c'est l'envoi de Jean Delville. Dans ses trois pages d'une execution habile, corroborant une science indéniable, il a atteint une maîtrise rare chez un jeune artiste, et c'est l'action occulte de la pensée qu'il a voulu rendre tangible: le désespoir dans sons Orphée, la majesté dans A Dodone, la noblesse dans son Parsifal»¹⁷⁰.

En cambio, sobre la mayor parte de las obras de los demás participantes, Du Jardin manifestó que no conseguían alcanzar el nivel deseado porque muchos de los artistas

¹⁶⁸ "Le Salon de l'Art Idéaliste à la Maison d'Art... op cit., p. 85.

¹⁶⁹ COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute...*, op cit., p. 127.

¹⁷⁰ DU JARDIN, Jules. "A Propos du Salon d'Art Idéaliste II", *La Ligue Artistique*, núm. 7, 01-04-1897. Citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute...*, op cit. p. 127.

carecían de la capacidad técnica e intelectual necesaria. A pesar de su absoluto soporte al movimiento idealista, Du Jardin se mantuvo firme en su opinión de que había muy poca evidencia de la puesta en práctica de la teoría.

«Le salon d'art idéaliste est une manifestation d'art noble incomplète, parce que la plupart des exposants n'ont pas toute la somme de science ésotérique voulue et parce que quelques-uns s'imaginent que le métier secondaire, lors qu'ils s'agit d'exprimer la pensée¹⁷¹».

La crítica fue mucho más favorecedora en esta ocasión, a excepción de Valère Gille con sus críticas publicadas en la *Jeune Belgique*. Entristecido por este nuevo rechazo, Delville le escribe no sólo para reafirmar su estética basada en la belleza espiritual, plástica y técnica que Gille rechazaba, sino que también para declarar su autonomía:

«M. Delville n'est nullement aux ordres de M. Péladan (...) Le salon de la R.+C., de Paris, n'a rien à voir avec le salon d'art Idéaliste, de Bruxelles, quoique similaires!»¹⁷².

Así como sucedió en la primera edición de los salones, se organizaron también conferencias y conciertos para el salón de 1897. El poeta Francis de Croisset leyó *L'Amour de nos jeunes poètes*, el 20 de marzo de 1897. Después de la lectura del poema, Croisset discutió primero la historia de la poesía en la literatura francesa, antes de discutir sobre la actitud negativa hacia las mujeres poetas por parte de sus contemporáneos y la crisis en el ideal del amor influenciado por Rossetti, Burne-Jones y Wagner. Siguiendo esta línea de discurso, la segunda conferencia llevaba por título *Les Ailes de Psyché*, fue dada por Michaël el 14 de marzo, y estuvo más relacionada con la idea del amor espiritual. Michaël era un orador martinista y antiguo miembro de *Viscum*, que sería la rama amberina de KVMRIS, la cual dirigía desde 1895. La síntesis del tema de Michaël derivaba del dialogo de Platón sobre el tema del amor esbozado en el *Symposium*. Cole señala lo significativa de esta conferencia en vista de la importancia de este tema en la obra maestra de Delville, *L'Ecole de Platon* que fue exhibida el año siguiente. Siguiendo con las conferencias, el 18 de marzo Robert Cantel

¹⁷¹ DUJARDIN, Jules. "A Propos du Salon d'Art Idéaliste I", *La Ligue Artistique*, núm. 7, 01-04-1897. Citado por: COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute...*, op cit. p. 127.

¹⁷² DELVILLE, Jean. "Un droit de réponse refusé", *L'Art Idéaliste*, núm. 4, 13-06-1897, p. 2-3. Citado por : CLERBOIS, Sébastien. *L'Esoterisme et le Symbolisme...*op. cit., p. 123.

se encarga de *Les Renaissances* y Maurice Cartuyvels de la *La vie future dans les croyances antiques* el 25 de marzo. La entrada a las conferencias costaba dos francos, y como ya se mencionó antes también se organizaron varios conciertos de música.

Uno de los eventos que llamó más la atención durante la exposición de 1897 fue el *Tournoi poétique*, el cual fue anunciado en *La Ligue Artistique* como un evento literario de gran magnitud “capable de passionner vivement le public lettré, les artistes et la critique”. La obra de 22 poetas fue presentada en el torneo. El evento consistió en lecturas de la obra de los principales exponentes de las dos corrientes poéticas principales y opuestas en Bélgica durante ese tiempo, los llamados *Vers libristes* y los *Parnassien*. El torneo de poesía fue íntimamente relacionado con la actividad como poeta de Delville, que coincidentemente ese mismo año había publicado su segunda gran colección de poemas en el lenguaje de los parnassien, *Le Frisson du Sphinx*. Esta recopilación estaba compuesta por sonetos y alejandrinos¹⁷³ con un alto contenido esotérico¹⁷⁴.

4.3.3 Tercer y último salón *d'Art Idéaliste*

El último salón fue anunciado en marzo de 1898 e inaugurado en la *Maison d'Art* el 12 de diciembre. Este tercer salón atrajo a ocho nuevos expositores, entre los cuales estaba Xavier Mellery quien era un artista asociado al grupo de *Les XX* y a la *La Libre Esthétique*. Su presencia en el salón de Delville es posible que se trate de un intento de legitimación de este salón entre los círculos artísticos progresistas que aún eran escépticos a los programas artísticos de Delville¹⁷⁵.

Esta tercera edición ya se había anunciado en la revista *l'Art Idéaliste* a finales de 1897. Junto a este anuncio, aprovecha Delville la ocasión para dar a conocer otro nuevo proyecto de publicación: *La Lumière*, en la cual publicará bajo el sobrenombre de Melgor, que era su nombre dentro del martinismo. Si *l'Art Idéaliste* era una publicación que trataba temas estéticos, *La Lumière* defenderá la relación entre el ocultismo y el arte¹⁷⁶.

¹⁷³ Alejandrino es el verso de catorce sílabas métricas compuesto de dos hemistiquios de siete sílabas con acento en la sexta y decimotercera sílaba.

¹⁷⁴ COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute...*, op cit. p. 130-131.

¹⁷⁵ Ibid...p. 134.

¹⁷⁶ GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire...*, op cit., p. 83.

Como respuestas a las críticas de los dos anteriores salones, el prefacio del catálogo de este tercer salón denuncia el trato que reciben los artistas idealistas –siendo ignorados, incomprendidos y considerados como parias del arte contemporáneo- reclamando el reconocimiento al valor de sus motivos estéticos. El texto completo del prefacio se reproduce en un artículo que sobre esta tercera exposición, se publicó en *L'Art Moderne*:

«Les artistes idéalistes, c'est-à-dire les artistes qui savent que toute forme doit être la résultante d'une idée et que toute idée doit avoir sa forme, ceux qui savent que la Beauté est la lumineuse conception de l'équilibre dans les formes, les artistes idéalistes, disons-nous, pourront-ils espérer cette fois, de la part de la critique, un peu moins de systématique rigueur, un peu plus de bienveillance? Auront-ils encore autant à souffrir des rivalités secrètes que leur vouent des confrères attardés dans un art décérébré, discordant, déformateur et anarchique, où l'élémentaire matérialité prédomine et où la dignité essentielle de l'Art se trouve barbaquement abolie? Seront-ils toujours mis à l'index par les insensés, le jaloux et les rancuniers, parce qu'ils eurent la volontaire grandeur d'âme de se sélecter en mépris de la platitudo et du snobisme ambiants? Et voudra-t-on reconnaître qu'entre la conventionnelle banalité académique et les dissolvantes esthétiques dites "libres", ouvertes à toutes les erreurs et à toutes les folies de l'individualisme instinctif, les Salons d'Art idéaliste viennent imposer leur équilibrante et salutaire raison d'être en rattachant la chaîne d'or de la Tradition à l'Evolution normale de l'Art? Et puisque notre foi raisonnée en le culte d'un art purifié -l'Art de demain!- résiste quand même, envers et contre tous, aux multiples vindications des uns et des autres, n'aurons-nous pas à craindre une forme plus odieuse de la malveillance: la conspiration du silence?

La critique reconnaîtra-t-elle, comme nous le faisons ici, ses torts et ne repoussera-t-elle pas systématiquement des mains tendues vers elle non en quémanteuses de panégyriques, mais en sincères conciliatrices. Qu'elle le sache, en lui proposant la paix, nous ne faisons aucune concession en ce qui concerne nos principes, que nous maintenons dans leur intégralité et dont le prétendu "exclusivisme" est un puissant moyen de purification esthétique.

Nous avons contre nous la plus grande partie de la *presse*: certains journaux d'ordinaire si accueillants aux expositions les plus insignifiantes vont même jusqu'à nous refuser l'insertion de nos moindres petits communiqués; nous avons contre nous la *critique*, qui ne prétend pas reconnaître le mouvement d'art idéaliste et qui s'obstine à ne point vouloir comprendre son évidente nécessité; nous avons contre nous la *gent académique*

et les *esthètes libristes*, exploiters de tous les errements d'art, apologistes des plus tâtonnantes puérités et des plus scandaleuses roublardises; nous avons contre nous la grosse majorité des artistes officiels, la tourbe vénale des paysagistes, qui discréditent notre tendance et nous combattent au moyen de procédés hypocrites; nous avons contre nous la masse compacte du public, les dilettantes bourgeois, les badauds de l'art, dont l'éducation esthétique a été faussée ou est insuffisante.

Nous mettons au défi quiconque essayerait de réfuter ou nier la valeur des trois termes qui constituent à nos yeux l'unité conceptive de l'œuvre d'art, de démontrer une théorie d'art assez forte, assez complète, pour contenir, comme la nôtre, toutes les théories, une tendance assez puissante, assez parfaite pour résumer, comme la nôtre, tout ce que les autres ont de meilleur»¹⁷⁷.

Según Cole, el exagerado tono de las anteriores líneas sólo sirvió para irritar más a sus contemporáneos y difícilmente habría servido para destacar la buena intención de quienes le apoyaban, con una excesiva e incluso paranoica descripción de cómo su movimiento había sido contradicho por cada sector oficial del arte belga, desde los conservadores de la academia hasta los artistas de los círculos de vanguardia y muy especialmente por parte de la crítica de arte. Lo irónico, según sostiene este autor, es que Delville provocó a estos grupos consiguiendo enfrentarlos contra sí mismo, a través de su polémica antagonista e implacable contra ellos durante los últimos 4 años anteriores a la organización de los salones, y que era ingenuo por su parte haber esperado otra reacción¹⁷⁸. *L'Art Moderne* era consciente de ello y señaló que la razón de esta actitud por parte de la prensa fue "Le violence inouïe des ripostes par lesquelles, au début, Delville répondait aux critiques qu'on osait se permettre"¹⁷⁹.

L'Art Moderne además enfatiza el rechazo que les provoca las consideraciones sobre sí mismos de los idealistas, refiriéndose a aquella actitud exclusivista, ya mencionada anteriormente, de considerarse "*tout l'Art*", invitándoles finalmente a considerar que ellos mismos por más altos ideales que tengan, también son simples humanos:

¹⁷⁷ "Geste 3^e des Salons d'Art idéaliste. A la Maison d'Art". *L'Art Moderne. Revue critique des Arts et de la Littérature*, núm. 12, 20-03-1898, p. 91-92.

¹⁷⁸ COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute...*, op cit. p. 135.

¹⁷⁹ "Geste 3^e des Salons d'Art idéaliste. A la Maison d'Art...", op cit., p. 91.

«Le tort de cette intéressante et talentueuse Ecole nous paraît être de croire que l'expression artistique spéciale dont elle se réclame est "tout l'Art". Elle apparaît essentiellement sectaire et intolérante. De là son langage incompressiblement virulent et excommunicatoire. Elle parle comme l'Inquisition et brûle métaphoriquement tous ceux qui pas même adversaires n'adoptent pas, avec la plus humble soumission, sa tabulature.

A ces cartels despotiques l'opinion se refuse. Jamais on ne lui persuadera que l'Art n'a qu'une facette légitime, et qu'il faut crever toutes les autres. L'Humanité veut que l'Art exprime tout, qu'il accompagne incessamment sa Vie pour l'interpréter et l'embellir, dans ses misères comme dans ses grandeurs, dans ses réalités comme dans ses chimères, dans ses petites choses comme dans ses idéaux. Elle ne veut pas d'un Art qui n'est que pour messieurs "les nobles esprits" ou se croyant telles. Elle n'a pas une notion de l'existence en laquelle on ne voisine qu'avec l'Absolu; et au besoin, pour le prouver, elle prie les idéalistes de se considérer un instant eux-mêmes et de juger les insuffisances de leur condition de simples mortels»¹⁸⁰.

Pero a pesar del tono de increpación por parte de *L'Art Moderne*, se puede decir que tanto ellos como la prensa en general se mostró ampliamente favorable hacia la tercera gesta de Delville. Los elogios hacia *L'École de Platon* son unánimes, un ejemplo del asombro que causó esta obra lo encontramos en la revista *La Gerbe*:

«Mieux que les théories les plus développées, mieux que les polémiques les plus acerbes, le tableau de Jean Delville: L'Ecole de Platon exhale le but triple de "l'Art Idéaliste", la Beauté spirituelle, la Beauté plastique, la Beauté technique.

Devant cette œuvre vraiment belle du jeune artiste, tous, même ses détracteurs, sont forcés d'y reconnaître un art supérieur»¹⁸¹.

Sobre los artistas participantes en esta tercera edición destacó en particular la cantidad de obras presentadas por Armand Point, el artista presentó numerosos bocetos de pintura al óleo. La particularidad de los envíos de Point radica en que cada obra presentada la mostró en tres formas diferentes, es decir una misma obra presentada en tres estados diferentes, todo ello, con el objetivo de reforzar el programa estético definido por Delville y

¹⁸⁰ Ibid...p. 92

¹⁸¹ HAMESSE, Paul. "Le "Salon d'Art Idéaliste". *La Gerbe*, núm. 3, Abril-1898, p. 88.

Point, en el que la materialidad de la obra pasa a segundo plano y la idea subsiste permaneciendo invariable¹⁸².

También se organizaron conferencias para estos salones, y para esta ocasión la temática de las mismas estuvo más relacionada entre sí. El 26 de marzo se dio la conferencia a cargo de Hennebicq titulada *La vie intérieure chez les Poètes, les Ecrivains, les Artistes*, basándose en los escritos de Platón, Plotinus, St. Denis el Aeropagita, *La Imitación de Cristo* y los Evangelios, así como las obras de Balzac, Poe, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers and Octave Pirmez. Las otras conferencias trataron sobre: *Les fondaments divins de la Beauté* dada por Michaël el 31 de marzo y *Le Principe social de la Beauté* por Charles Morice dada el 12 de abril. Probablemente la conferencia más interesante fue la que se dio el 10 de abril por el Hindú brahmán Bodhabhikshuyn, que se tituló *Le Beau dans la philosophie indoue*¹⁸³.

¹⁸² CLERBOIS, Sébastien. *L'Esoterisme et le Symbolisme...*, op. cit., p. 126.

¹⁸³ COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute...*, op cit. p. 138.

Conclusiones

A continuación exponemos algunas de las ideas y conclusiones a las que hemos podido llegar una vez finalizado el desarrollo de este trabajo.

La importancia que recae en el estudio y recuperación de los artistas que por diferentes razones, se han dejado de lado y no se les ha prestado la suficiente atención, tal como es el caso de Jean Delville. Este descuido ocasiona que estos artistas no sean valorados correctamente, calificándolos de forma superficial y de esta manera obteniendo conclusiones parciales e imprecisas sobre su trayectoria artística. Tal como hemos podido comprobar, aún queda mucha tarea pendiente, sin duda será una valiosa aportación la publicación del catálogo razonado del artista, a la espera desde hace décadas. Otra importante contribución sería también la de continuar con los temas pendientes de estudio, por ejemplo en el caso de las cuestiones que se encuentran pendientes de esclarecer, como la datación de *Mysteriosa*, o completar el estudio de aquellos periodos biográficos del artista que apenas se conocen. Pues con todo ello, se conseguirá valorizar correctamente la obra del artista, que en algunos casos no recibe la conservación y protección adecuada, y su aportación al contexto cultural y artístico del *fin-de-siècle*.

Los salones de Delville fueron una clara manifestación de intenciones en lo que se refiere a defender un programa estético concreto, intercambiando el papel de discípulo por el de líder y promotor de la estética idealista. Aunque inicialmente, la intención de Delville era la de adherirse y ser el continuador en Bélgica de la estética idealista de Péladan, el resultado final fue que consiguió desvincularse totalmente de la influencia parisina, definiendo poco a poco su propio programa estético, que si bien es cierto partía de las mismas ideas que su maestro, éstas las fue encaminando y configurando hacía una nueva y personal forma de entender el Idealismo estético. En este sentido, una de las posibles líneas de investigación que se pueden considerar necesarias para confirmar estas afirmaciones, es el del estudio de la evolución de la estética de Delville, mediante la consulta y análisis de los tratados y artículos que sobre estética escribió, posteriores a la publicación de la *Mission de l'Art*.

Otra de las líneas de investigación posibles que hemos podido reconocer durante el desarrollo de este trabajo, es el de la recepción del simbolismo belga en España. A partir del

artículo dedicado a Delville publicado en la revista *Museum* que hemos presentado, pudimos comprobar cierto eco de la prensa local en relación al simbolismo belga, como por ejemplo los suscitados con motivo de la *Exposició d'Art belga* realizada en Barcelona durante los primeros meses de 1921. Exposición de la que no formó parte Delville, pero que gracias a los comentarios de la prensa local se pueden recoger las impresiones que sobre estos artistas se tenía en el momento. Un campo que creemos está aún sin explorar y que es muy probable que se puedan recoger interesantes aportaciones de la prensa local que puedan ayudarnos a configurar la recepción que tuvieron estos artistas a principios de siglo XX.

Hemos podido comprobar la importancia e influencia ejercida sobre el artista, de la pertenencia y adhesión a las tradiciones iniciáticas. Estas creencias y aspiraciones espirituales quedarán reflejadas tanto en su obra pictórica, como en su obra literaria y estética, y es por ello que el conocimiento de las mismas constituye una herramienta valiosa al momento de realizar los estudios en torno a la figura del artista. Es por ello, que se hace indispensable la consulta tanto de bibliografía sobre el tema como de las fuentes primarias y secundarias escritas sobre esoterismo y tradiciones herméticas. Un tema que hemos podido comprobar que no siempre se ha tenido en cuenta al momento de estudiar la vida y obra de los artistas que se desarrollaron dentro del contexto del *fin-de-siècle*, o en el caso de hacerlo, se lleva a cabo sólo de forma superficial o dándole el tratamiento como si se tratase de algo anecdótico, cuando para estos artistas constituían la base de su trabajo artístico. Debemos recordar y tener presente además que Delville sólo representa un caso entre los cientos de artistas y escritores finiseculares que se sintieron atraídos por la práctica esotérica.

Es por ello que podemos afirmar que más que una continuación, los Salones *d'Art Idéaliste* fueron la plataforma mediante la cual se consiguió la autonomía de la influencia de Péladan, una influencia que tal como hemos podido comprobar, estaba ya encaminada a quebrantarse incluso antes del inicio de los salones de Delville, tal como pudimos ver en el apartado en el que recogemos los casos en los que la influencia de Péladan estaba menguando. Además de ello, mediante la organización de los salones, Delville acabo de configurar su estética, la cual quedará reflejada en su tratado publicado en 1900, y que lejos de los ambientes en donde se le había estigmatizado por culpa de la crítica, tuvieron una aceptación y valoración importantes.

Teniendo en consideración lo que acabamos de señalar, podemos considerar que los salones *d'Art Idéaliste* en un primer momento surgieron con la intención de ser herederos de los salones de Péladan, tal como el mismo Delville apunta en el manifiesto del primer salón *Idéaliste*. Pero que con el trascurso de los días y ya durante los mismos preparativos del salón, la desautorización de Péladan obliga a dar un giro en la situación de los salones. Prácticamente Delville se queda sólo, y es así que con la colaboración de quienes permanecen con él, y encamina los salones hacia conseguir su propia autonomía, siendo así que a partir de la segunda edición se desentiende totalmente de la tutela de los salones de la *Rose+Croix* y se desmarca como una iniciativa belga, pero siempre reconociendo tener una tendencia idéntica a los salones de París y manteniendo una intacta admiración hacia su *Grand-Maître*.

Sin duda podemos afirmar que los salones de Delville deben mucho de sus planteamientos, tanto organizativos como estéticos, a los salones de Péladan. Pero estos evolucionaron hasta conseguir una propia identidad, lo cual es más perceptible a partir de la segunda edición de los salones. La colaboración de Edmond Picard y la participación de artistas procedentes de círculos como *La Libre Esthétique*, que antes eran por decirlo de alguna manera, rivales, es una muestra de cómo se pueden llegar a conciliar diferencias que antes representaban un muro imposible de traspasar. De todas maneras, en este aspecto, consideramos que se podría profundizar más sobre el porqué de esta implicación de Picard y de *La Libre Esthétique* en los salones de Delville. Así como también el estudio más exhaustivo de las razones de las razones que motivaron la desaparición de los salones *d'Art Idéaliste*.

Bibliografía

Fuentes de la época:

AURIER, Albert. *Œuvres posthumes*. París: Mercure de France, 1893.

BERGER, Émilie. "Jean Delville et l'enjeu du «monumental»", EN: LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). París: Somogy Editions, 2014, p. 106-118.

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Tomo 1. París : Plon-Nourrit, 1920.

CARO, Elme-Marie. *Le pessimisme au XIXe siècle: Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*. París: Hachette, 1878.

DELVILLE, Jean. *La Mission de l'Art*. Bruselas: Georges Balat, 1900.

DELVILLE, Jean. «Le Principe social de l'art». *La Belgique artistique et littéraire*, abril-1907, pp. 37-47.

DELVILLE, Jean, "Salons d'Art Idéaliste", *Le Voile d'Isis*, núm. 222, 20-11-1895, p. 5-7.

DE FERRÁN, Pere Enric. «Los pintores flamencos modernos». *Museum*, vol. 3, núm. 7, 1913, p. 251-255.

"Geste 3^e des Salons d'Art idéaliste. A la Maison d'Art". *L'Art Moderne. Revue critique des Arts et de la Littérature*, núm. 12, 20-03-1898, p. 91-92.

GUAITA, Stanilas de. *Essais de sciences maudites*. 3 vols. París: G. Carré, 1890-1920.

HAMESSE, Paul. "Le "Salon d'Art Idéaliste". *La Gerbe*, núm. 3, Abril-1898, p. 88.

HENNEBICQ, Jose. "Le Prince des Lettres françaises, Villiers de l'Isle-Adam", *Durendal, revue catholique d'art et de littérature*, núm. 3, Marzo, 1896, p. 56-72.

JOLLY, Edmond. "A Propos d'art Idéaliste", *Durendal, revue catholique d'art et de littérature*, núm. 2, Feb-1896, p. 47-48.

"Le Salon de l'Art Idéaliste à la Maison d'Art", *L'Art Moderne*, núm. 11, 14-03-1897, p. 84-85.

MOELLER, Henry. "Jean Delville", *Durendal, revue catholique d'art et de littérature*, núm. 2, Feb. 1896, p. 37-39.

NIETZSCHE, Friedrich. *El Nihilismo: Escritos Póstumos*. Barcelona: Península, 1998.

NORDAU, Max. *Dégénérescence*. París: F. Alcan, 1894.

PÉLADAN, Joséphin. *Catalogue du Salon de la Rose + Croix: Geste esthétique*. Paris: Librairie Nilsson, 1894.

PÉLADAN, Joséphin. *L'art idéaliste et mystique: doctrine de l'Ordre et du salon annuel des Rose-croix*, Paris: Chamuel, 1894.

Bibliografía:

BEAUFILS, Christophe. *Joséphin Péladan: 1858-1918, essai sur une maladie du lyrisme*. Paris: Jerome Millon, 1993.

CALVO, Francisco. "Un fin de siglo milenarista". EN: JIMÉNEZ, Pablo (com.). *Entre dos siglos España 1900*. (Celebrada en Madrid del 14-X-2008 al 25-I-2009). Madrid: Fundación MAPFRE, 2009.

CAPARRÓS, Lola. *Preraphaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999.

CAREAGA, Virginia. *Satie*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1990

CASTAÑO, Antonia (Coord.). *Los Pintores del Alma. El Simbolismo idealista en Francia*. (Celebrada en Madrid del 26-I-2000 al 26-III-2000). Madrid: Fundación MAPFRE, 2000.

CLERBOIS, Sébastien. *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*. Bruselas: Pandora Publishers, 2012.

COLE, Brendan. *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2015.

CROCE, Benedetto. *Historia de Europa en el siglo XIX*. Barcelona: Altaya, 1999.

DA SILVA, Jean. *Le Salon de la Rose + Croix*. París: Syros-Alternatives, 1991, p. 95.

DELVILLE, Miriam, "Jean Delville, mon grand-père". EN : LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). París : Somogy Editions, 2014.

DE PAZ, Alfredo. *La Revolución Romántica. Poéticas, estéticas e ideologías*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.

DRAGUET, Michel. *Le Symbolisme en Belgique*. Bruselas: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2010.

DRAGUET, Michel (ed.). *Splendeurs de l'Idéal.Rops, Khnopff, Delville et leur temps*. Lieje: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996.

ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Barcelona: Editorial Herder, 1996.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999.

ELIADE, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Buenos Aires: Marymar, 1977.

El Simbolismo en la Pintura francesa. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972.

El Simbolismo: soñadores y visionarios. Madrid: Tablate Miquis, 1984.

Estetas y Decadentes. Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1985.

GAUTIER, Flaurette. *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*. Directores: France Nerlich y Pascal Rousseau. Tours : Université François-Rabelais de Tours. Memoria de máster II. Año académico 2011-2012.

GAUTIER, Flaurette. "Jean Delville devant la critique d'art". EN : LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). París: Somogy Editions, 2014, p. 122-129.

GRAS, Irene. *El Decadentisme a Catalunya. Interrelacions entre art i literatura*. Directora: Teresa M. Sala. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2009.

GUÉGUEN, Daniel. *Jean Delville. La Contre-Histoire*. Paris: Lienart, 2016.

JIMÉNEZ, Pablo (com.). *Entre dos siglos España 1900*. (Celebrada en Madrid del 14-X-2008 al 25-I-2009). Madrid: Fundación MAPFRE, 2009.

JULLIAN, Philippe. "Los Simbolistas franceses". EN: *El Simbolismo en la Pintura francesa*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972.

JUMEAU-LAFOND, Jean-David. "Los pintores del Alma. El simbolismo idealista en Francia al final de siglo". EN: CASTAÑO, Antonia (Coord.). *Los Pintores del Alma. El Simbolismo idealista en Francia*. (Celebrada en Madrid del 26-I-2000 al 26-III-2000). Madrid: Fundación MAPFRE, 2000.

LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). París : Somogy Editions, 2014.

LAOUREUX, Denis. "Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887-1892)", EN : LAOUREUX, Denis (coord.). *Jean Delville, Maître de l'Idéal*. (Exposición celebrada en Namur, del 25-I-2014 al 4-V-2014). París : Somogy Editions, 2014.

LEGRAND, Francine-Claire. *Le Symbolisme en Belgique*. Bruselas: Art du temps, 1971.

LITVAK, Lily. "Hacer visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española, 1891-1930". EN: JIMÉNEZ, Pablo (com.). *Entre dos siglos España 1900*. (Celebrada en Madrid del 14-X-2008 al 25-I-2009). Madrid: Fundación MAPFRE, 2009, p. 22-47.

SALA, Teresa-M. "Sobre la Naturalesa en l'imaginari simbolista". EN: CAPELLÀ, P. y GALMÉS, A. (coords.), *Arts i Naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Colección Singularitats, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 55-64.

TIRYAKIAN, Edward A. *On the Margin of the visible. Sociology, the Esoteric, and the Occult*. New York: John Wiley & Sons, 1974.

Webgrafía:

- Blog de Brendan Cole sobre Jean Delville:

<<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/author/jeandelvilleorg/>> [consultado el 25-04-2017]

- Artículo de Daniel Guéguen

http://www.koregos.org/fr/daniel-gueguen_jean-delville-franc-macon-theosophe-occultiste/ [consultado el 30-05-2017]

- Imágenes obras Jean Delville en Pinterest:

<https://es.pinterest.com/explore/jean-delville/?lp=true> [consultado el 15-05-2017]

Anexos

Anexo 1:

DE FERRÁN, Pere Enric. «Los pintores flamencos modernos». *Museum*, vol. 3, núm. 7, 1913,
p. 251-255.



JUAN DELVILLE

LA ESCUELA DE PLATÓN

LOS PINTORES FLAMENCOS MODERNOS

JUAN DELVILLE

LOS principios centralistas que exagerando las funciones del Estado matan y destruyen en nuestra España, como en la vecina Francia, todas las energías regionales, anulando y borrando las diferencias que constituyen la riqueza nacional, y son la positiva forma de belleza de los pueblos (la variedad en la unidad), no han hecho mella en Bélgica, que, afortunadamente, se rige por un sistema distinto, altamente beneficioso al resurgimiento de las variadas manifestaciones de la vida nacional.

Es una de ellas la pintura de los modernos flamencos que, con ser diversa, según sea el autor de que se trate, tiene en todos, en mayor o menor grado, las condiciones inherentes a la razón; condiciones de energía, de solidez, de tenacidad, de método.

Juan Delville, el pintor de quién me ocupo en el presente artículo, las tiene en alto grado. Sus obras son elogiadas por la ciencia y solidez del dibujo, la concepción valiente y personalísima y la tendencia altamente idealista. Y es este el punto que, a mi juicio, hace de Delville una de las figuras más interesantes del moderno arte flamenco. El realismo y la vida, en cuanto afecta a los sentidos, que

son, en cierto punto, distintivos de la raza, no rezan para él, que pinta, naturalmente, para la vista, pero, más aún que para ella, para el espíritu, procurando que por los ojos penetren en él esotéricas enseñanzas. Y es por esta razón que es imposible hablar de Delville, siquiera sea como pintor, sin hablar de sus convicciones y de su fe. Porque, como me decía muy bien él mismo, a propósito de una crítica, en extremo laudatoria, que había merecido a Fierens-Gevaert su primera tela destinada al Palacio de Justicia de Bruselas, «no calculan quienes tales elogios me prodigan como pintor, haciendo caso omiso en cambio de mis convicciones, que, gracias a ellas, en gran parte, pinto lo que pinto.»

Y es verdad: esa creencia en la perfectibilidad moral del hombre, llevado a través de una evolución lenta, pero constante y justa, en pos de mejores y supremos destinos; ese ambiente en que transcurre la vida de este artista, da a sus obras una elevación inusitada y una intensidad de expresión y emotividad extraordinarias.

Buen ejemplo de ello es su *Hombre-Dios*, inmensa tela cuya reproducción apareció ya en *MUSEUM*, donde presenta a las muchedum-

bres humanas envueltas en sus pasiones y sufrimientos; pero elevándose poco a poco, coordinadamente, hacia un ideal supremo de amor y de bondad; hacia el Dios de los amores que domina la tela. También ofrece singular interés su *Escuela de Platón*, una de sus mejores creaciones, adquirida hace poco por el Museo del Luxemburgo, y que reproducimos hoy. En ella, a través de las formas inpecables y esculturales, trasparentase en la expresión de las figuras, en el ambiente general del cuadro, la pureza del sentir y la elevación de pensamiento que del gran filósofo griego irradiaba en sus discípulos, absortos en las enseñanzas del maestro. Obtuvo esta obra la más alta recompensa en la Exposición de Milán de 1907. *L'amour des ames*, otra de sus telas, en la cual la maestría del artista y la perfección de la plástica corren parejas con la elevación e idealidad del sentimiento, le valió, en 1900, una medalla de plata en la Exposición Universal de París. *Les trésors de Satan* (o Buscadores de oro), terminada en 1895, es otra de sus obras más reputadas.

En todas ellas se admira el dominio de la técnica, la originalidad de la concepción y el alto idealismo que las anima.

Y, como todo hombre verdaderamente superior, es Delville, en su trato, hombre llano y sencillo por excelencia. Tiene horror a la pose, que no tolera en nadie; su sinceridad no se desmiente nunca. Departe llana e ingenuamente lo propio con el ministro que con el barrendero de la avenida en que él y yo vivimos (una pobre víctima de esos odios políticos de menor cuantía que existen en todas partes). La energía y nobleza de su carácter trascienden a todos los actos de su vida. Cuando se le propuso la decoración de la *Cour d'assises* del Palacio de Justicia de Bruselas, advirtió que, si bien aceptaba gustoso el encargo, no consentiría en hacer la más pequeña modificación en la composición de sus cuadros. A fin de evitar que los pintores estuvieran a la merced de los comerciantes en colores, creó la *Coopérative artistique*, donde los artistas hallaron medio de procurárselos a precios más razonables.

Y así es en todo: enérgico, pero bueno y llano, de un altruismo poco común (fruto también de sus convicciones); y es, además, un artista superior, en el verdadero sentido de esta palabra.

La obra literaria de Delville es también muy digna de mención. Ha colaborado en la mayor parte de las revistas importantes de Bélgica; ha publicado sucesivamente dos colecciones en verso, un volumen de filosofía esotérica, titulado *Diálogo entre nosotros*, *El misterio de la evolución*, *Problemas de la vida moderna*, *La Misión del Arte*, estudio de estética idealista muy notable, del que va a aparecer en breve una nueva edición, y en el cual, de manera sugestiva y clara, expone y defiende sus convicciones artísticas y sus procedimientos. Abro al azar el libro, y leo:

«Se ha achacado con frecuencia y atolondradamente a los idealistas el ser exclusivos y querer imponer determinados asuntos. He protestado siempre como convenía, afirmando que la selección es legítima y conforme a las misteriosas leyes de la naturaleza. La *Estética idealista* no impone asunto; deja toda libertad creadora al artista, pero le exhorta a obrar en un plano de realización superior. La jerarquía del arte tiene por base la de los seres. Toda verdadera evolución es una victoria sobre el temperamento y el instinto. El artista que no es dueño de su individualidad inferior para servirse de ella de modo consciente, no conocerá nunca el genio de la Perfección! el alma misma del Arte! La diferencia que existe entre la *tendencia idealista* y las demás escuelas, es que esa se basa en una verdad sacada del Misterio espléndido de la Vida y que adapta los gloriosos ejemplos del Pasado a los evolutivos impulsos del Porvenir, a fin de sostener el Arte en las altas esferas de la idealidad humana, de donde no sabría bajar sin decaer. El Idealismo debe ser la belleza en la ciencia y la ciencia en la belleza. Sé que la mayoría piensa ridículamente que el *idealismo*, en arte, no es más que un vano soplo de vapores pálidos que velan la visión del artista y presentan la Naturaleza a través los desvaríos

pedantes en que se condensan las imágenes de la vida, y que el artista idealista desdén la eterna y fecunda Naturaleza. Amenudo se ha dicho ya cuan falsa es esta suposición, y que, precisamente, el idealismo exige un doble estudio de la Naturaleza, procurando penetrar no solo su aspecto objetivo, sino también la misteriosa esencia de su significación sintética. La obra de arte en que no vibre la armoniosa combinación de todos los elementos que constituyen la vida y el ideal, no será más que una obra primaria. Lo que hará siempre la inferioridad del paisaje es que no puede traducir más que impresiones. Y la poesía de la Naturaleza tiene otros misterios que los que nos muestran invariablemente los paisajistas naturalistas, demasiado limitados en sus reproducciones campesinas, reducidas al solo juego de la luz física; de donde ha salido el pueril impresionismo moderno tan justamente criticado por Puvion de Chavannes.

«¿Por qué ciertos críticos se avienen a maravilla para reprochar un pretendido exclusivismo a la tendencia idealista? «*Hay tantos ideales como artistas*», dicen, con una lógica que les envidiaría, ciertamente, M. Prud'homme. Evidentemente todos los artistas tienen su ideal. Uno lo tendrá en pintar un cesto de castañas cocidas, otro en reproducir concienzudamente un rebaño de cerdos, mientras habrá quien eleve su alma de hombre y de artista hacia un ideal de belleza. Así, pues, todos los artistas realistas o naturalistas son también idealistas. Tomado el idealismo en este sentido, desde el instante en que un pintor cubre un trozo de tela con algunos tubos de color, o que un escultor da unos golpecitos a un pedazo de arcilla, tienen derecho a declararse idealistas. Es este un argumento contra el cual nadie puede intentar una controversia. ¡Para no escaso número de gente es indiscutible que un Coppée es tan poeta como un Beaudelaire! Pero pocos sospechan que la naturaleza ella misma es, en principio, y de hecho, muy exclusivista. En todos los grados de la vida vegetal, animal o humana, existe una gerarquía selectiva.

Ved, por ejemplo, como la abeja es exclusiva en la elección de las flores que saquea. ¿Se lo vais a reprochar, panteístas eclécticos? No, porque sabéis que busca una substancia rara y preciosa que no todas las flores poseen en igual grado. Pues bien, el idealista es algo así como la abeja que, según las leyes de la Naturaleza, escoge esto y rechaza lo otro. La pura Belleza, la pura Armonía, no habitan más que en el mundo Ideal. Una verdad que los críticos modernos, lo propio que la pluralidad de los artistas, no saben comprender, es que el Arte es la encarnación de la Idea del Verbo, en las Formas de la Naturaleza. Es a causa de ignorar esta definición que muchos se extravían en estériles discusiones de escuelas y que los artistas (los belgas especialmente) se revuelcan en el cieno de su materialismo artístico, que limite la vida al mundo exterior. ¿Si el arte, socialmente hablando, no tiene por fin espiritualizar el espeso y denso pensamiento de las multitudes, hay el derecho de preguntar cual es su verdadera utilidad, su razón de ser? Qué intelectualidad puede suscitar un montón de pingajos colorados o de *bibelots*? ¿Qué nobleza de alma se siente delante de los peces muertos, las ostras, o el hocico de un perro, la cabeza de un asno, o unas ropas sucias; los remiendos del pantalón de un obrero, o qué pensamiento le vienen a uno ante un paisaje, más o menos bien pintado? El paisaje, elemento decorativo, puede hacernos soñar un momento; pero, con todo, el sueño es un estado de alma inferior! Nos hemos reído siempre del burgués que se rodea de paisajes para digerir mejor. Porque es sabido que es éste el adorno favorito de los buenos comedores. El paisaje, sobre todo el paisaje realista, es el arte de la burguesía sin cultura. Todo admirador de un lugar pintado es siempre un posible burgués que no siente sino un deseo de veranear imaginariamente en un rincón de la naturaleza. Hablo, naturalmente de esas invariables y pueriles manchas de color, en las cuales la sola preocupación del artista ha sido imitar la integral imperfección de un sitio cualquiera.»



JUAN DELVILLE

EL TESORO DE SATÁN

Así habla Delville en defensa de sus ideales y de su tendencia. Ello trae a mi memoria algo que he leído de Tolstoi, no recuerdo bien donde, lo cual, a mi ver, es muy acertado y justo, y corrobora plenamente lo dicho por el insigne artista belga, tan querido en su país:

«Para enseñar el camino que conduce a la vida, no basta describir lo que pasa en el mundo. Si describes el Universo tal cual es, en tus palabras no habrá más que mucha mentira y falta de verdad. Para que haya verdad, no hay que describir lo que es, sino lo que *debiera ser*; describir no la verdad de

lo que es, sino la verdad de lo que no es todavía y *que debe ser*.»

He ahí como los hombres de clara inteligencia convergen, sin saberlo, con frecuencia, en idéntico punto.

Con lo dicho, podrá el lector formar juicio de la doble personalidad de Juan Delville, quien, pasadas las inquietudes de los primeros años, encuéntrase ahora considerado como una de las individualidades más características del arte belga del día.

PEDRO ENRIQUE DE FERRÁN.

Bruselas, 1913.

Anexo 2:

MOELLER, Henry. "Jean Delville", *Durendal, revue catholique d'art et de littérature*, núm. 2,
Feb. 1896, p. 37-39.

JEAN DELVILLE



NOTRE revue, *Durendal*, s'est posée dès la première heure, en champion de l'art idéaliste, ou plus simplement: de l'art, car l'art, de par sa nature, est essentiellement idéaliste. Un des principaux buts que nous nous sommes proposés, en fondant cette revue, était d'apporter notre modeste pierre à la reconstruction du temple de l'Idéal, si fortement ébranlé, soit par un naturalisme répugnant et essentiellement anti-esthétique, soit par des tendances malades et folles de soi-disant artistes névrosés, confondant l'art avec l'extraordinaire, l'échevelé et le baroque.

Notre revue manquerait donc à son devoir en passant sous silence la création d'un salon d'art idéaliste à Bruxelles.

Il faut de l'audace, il faut du courage, il faut un enthousiasme hors de pair, pour entreprendre, en ce temps de veulerie, de mercantilisme et d'avachissement, une œuvre aussi intellectuelle.

Ceux qui connaissent Jean Delville, le fondateur des salons d'art idéaliste, savent que c'est un de ces hommes de caractère dont l'enthousiasme ignore les obstacles. Pauvre, sans le moindre appui officiel, délaissé, pour ne pas dire rebuté, par ceux dont il était en droit d'attendre l'aide, faisant fi de toutes les réclames tapageuses ordinaires, il a osé entreprendre cette œuvre méritoire, fort de son seul enthousiasme, confiant dans sa vigoureuse intellectualité et dans la puissance du génie.

Artiste, il l'est dans l'âme, Jean Delville. Jamais peintre n'a mérité autant que lui ce titre si beau, et parfois, hélas! si mal et si injustement porté. L'art c'est son culte. Il ne vit que pour lui. Dédaignant les contingences de la vie, il se contraind à une existence dure, toute

de privations et presque de misère, pour se consacrer tout entier à son art. Aussi dès que nous avons connu Jean Delville, l'avons nous aimé. D'instinct, toute notre affection et tout notre enthousiasme sont allés à lui. Nous l'avons visité en son sanctuaire, c'est-à-dire, en son atelier. L'atelier de l'artiste n'est-ce pas le sanctuaire de la Beauté? Quand on y entre on se sent tout pénétré de respect, on se tait naturellement comme dans un temple, on se recueille, on contemple, on admire en une muette prière d'enthousiasme et d'amour; on y devine la présence de Dieu, présent partout, mais plus spécialement présent là où est la Beauté, reflet essentiel de la Divinité.

Le fait seul d'entreprendre l'organisation d'un salon d'art idéaliste, est éminemment louable et doit être souverainement exalté. Le succès importe peu. Ne dépend-il pas, du reste, bien souvent, de camaraderies achetées au prix de la plus basse flatterie, indigne d'une âme d'artiste?

Dès qu'un effort vers l'idéal est fait, il est du devoir de toute âme élevée de l'applaudir et de l'encourager.

Mais il y a plus qu'un effort dans l'œuvre dont nous parlons. Le salon d'art idéaliste renferme des œuvres fort belles, dénotant des tempéraments d'artistes et promettant pour l'avenir. N'y eût-il, du reste, que les tableaux de Jean Delville, son *Satan*, son *Imperia*, la *Fin d'un règne*, la sublime tête d'*Orphée*, etc., que ce serait un succès. La beauté d'un salon d'art ne consiste pas dans le nombre, mais dans la valeur des œuvres exposées. Or, peu d'artistes ont produit en si peu de temps des œuvres aussi géniales que celles de Jean Delville. Il y a au moins une idée dans ces œuvres. Elles sont le fait d'un penseur. Et quelle puissance, quelle finesse, quelle vigueur, quelle netteté de dessin ce penseur met au service de sa profonde intellectualité.

Nous avons admiré avec joie, nous l'avions reconnu déjà lors de l'exposition du prix de Rome, les aptitudes spéciales de Jean Delville pour l'art religieux, dont *Durendal* a parlé et reparlera encore. C'est un simple dessin, mais un dessin merveilleux : une tête de vierge idéalement belle, ingénieusement entourée d'épines et baisant avec

amour les pieds sanglants du Christ. Ce dessin est de toute beauté. C'est une œuvre ravissante, on ne se lasse pas de la contempler.

Mais il n'y a pas que des œuvres de Jean Delville au salon d'art idéaliste. « A côté d'idéalistes de pensée et de forme comme J. Delville et J. Middeleer, » ainsi que l'a fort bien dit notre ami José Hennebicq, en paroles que nous faisons nôtres et que nous approuvons absolument et sans réserves, « on y voit les *idéalisateurs*, ou si vous » voulez des idéalistes poursuivants de la forme impeccable, pure et » belle, tels que MM. Wansart, E. Motte, M^{lle} H. Calais, J. du Jardin, H. Boulenger, Rion, Hamesse, G.-M. Stevens, Chabas, » Maxence, etc. Et parmi les sculpteurs: MM. De Rudder, Dillens, » Rousseau, Lagae.

» Nous allions oublier feu Antoine Lacroix (1) ».

Le salon de Jean Delville a donc réussi au delà de ce que l'on pouvait attendre en ces temps si indifférents à l'art idéaliste, qui est, du reste, absolument au-dessus de la portée et de l'indigence cérébrale d'un monde dont les enthousiasmes sont ailleurs.

Nous félicitons de tout cœur notre ami Jean Delville. Cette première geste du salon d'art idéaliste est superbe et prometteuse de chefs-d'œuvre plus fulgurants encore pour l'avenir. Jean Delville est assez puissamment doué pour raviver dans les âmes la flamme presque éteinte de l'idéal esthétique et entraîner à sa suite les jeunes artistes non encore dévoyés par les tendances antiartistiques et monstrueuses d'un monde de jongleurs et d'épileptiques qu'il est impossible à un vrai artiste de prendre au sérieux.

Nous attendons impatiemment la seconde geste des salons d'art idéaliste.

L'abbé HENRY MÖLLER.



(1) *Justice Sociale* du 26 janvier.

Índice de Imágenes

Fig. 1	<i>Tristan et Yseult</i>	p. 115
Fig. 2	<i>L'Homme aux corbeaux</i>	p. 115
Fig. 3	<i>Cycle passionnel</i>	p. 116
Fig. 4	<i>Parsifal</i>	p. 117
Fig. 5	<i>La Morte d'Orphée</i>	p. 118
Fig. 6	<i>L'ange des splendeurs</i>	p. 118
Fig. 7	<i>L'Idole de perversité</i>	p. 119
Fig. 8	<i>La Tranquille</i>	p. 120
Fig. 9	<i>Les Trésors de Sathan</i>	p. 120
Fig. 10	<i>Le Christ glorifié par les enfants</i>	p. 121
Fig. 11	<i>L'oracle à Dodone</i>	p. 121
Fig. 12	<i>Orphée aux enfers</i>	p. 122
Fig. 13	<i>L'école de Platon</i>	p. 123
Fig. 14	<i>L'amour des âmes</i>	p. 124
Fig. 15	<i>L'homme dieu</i>	p. 125
Fig. 16	<i>Prométhée</i>	p. 126
Fig. 17	<i>La loi morale o La justice de Moïse</i>	p. 127
Fig. 18	<i>La justice ancienne</i>	p. 128
Fig. 19	<i>La justice chrétienne</i>	p. 129
Fig. 20	<i>La justice moderne</i>	p. 130
Fig. 21	<i>La justice idéale</i>	p. 131
Fig. 22	<i>Suc l'autel de la Patrie</i>	p. 132
Fig. 23	<i>La Belgique indomptable</i>	p. 132
Fig. 24	<i>Les Forces</i>	p. 133
Fig. 25	<i>L'École du silence</i>	p. 134
Fig. 26	<i>Dieu vaincu par l'Amour</i>	p. 135
Fig. 27	<i>Séraphîtus-Séraphita</i>	p. 136
Fig. 28	<i>La Roue du monde</i>	p. 137
Fig. 30	<i>Mysteriosa</i>	p. 138
Fig. 31	<i>Vision de paix</i>	p. 139



Fig. 1: *Tristan et Yseult*, lápiz y carboncillo, 1887. Musées royaux de beaux-arts de Belgique, Bruselas. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887->



Fig. 2: *L'homme aux corbeaux*, carboncillo sobre papel, 98 x 118 cm., 1888. Bibliothèque royale de Belgique, Bruselas. Extraído de: <https://es.pinterest.com/pin/388928117801607835/>



Estudio para el *Cycle passionnel*, carboncillo y lápiz, 1890. Musées royaux de beaux-arts de Belgique, Bruselas. Extraído de: <https://es.pinterest.com/explore/jean-delville/?lp=true>

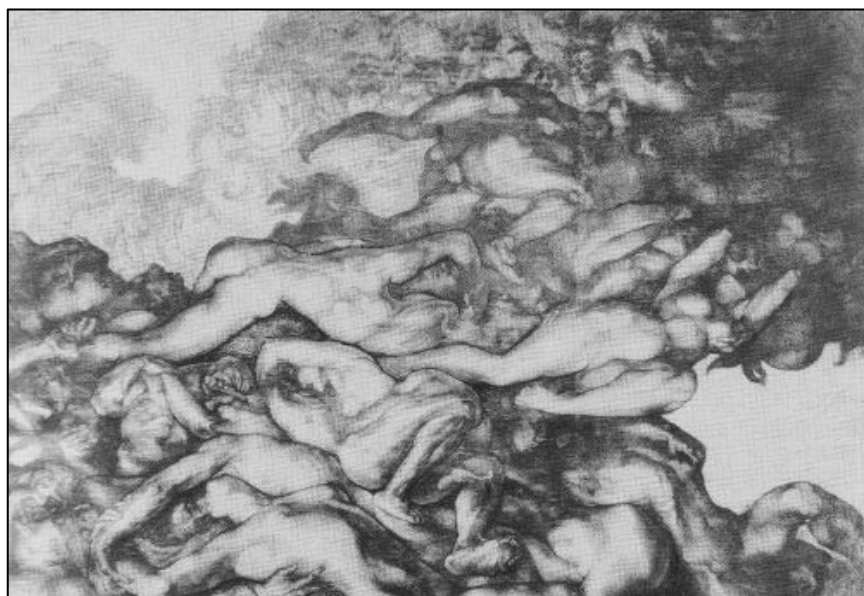


Fig. 3: *Le Cycle passionnel*, 1890. Obra destruída en agosto de 1914. Extraído de: <http://livresque-sentinelle.blogspot.com.es/2014/04/jean-delville-maitre-de-lideal-le-cycle.html>



Fig. 4: *Parsifal*, Carbón sobre papel, 70,7 x 56 cm., 1890.

Colección privada.

Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#jp-carousel-361>



Fig. 5: *La Morte d'Orphée*, óleo sobre lienzo, 79,3 x 99,2 cm., 1893.
Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruselas. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#jp->

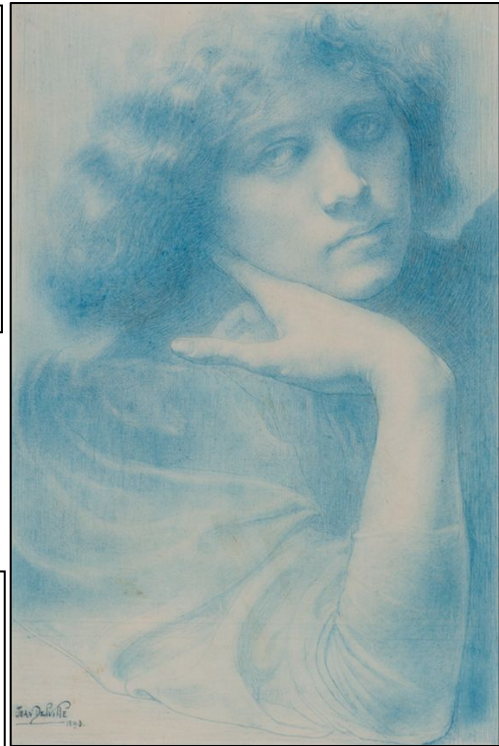


Fig. 6: *L'ange des splendeurs*, óleo sobre lienzo, 127 x 146 cm., 1894.
Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruselas. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#jp-carousel-237>



Fig. 7: *L'Idole de perversité*, Lápiz sobre papel, 98,5 x 56,5 cm.,
1891. Colección privada. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#jp-carousel-385>

**Fig. 8: *La Tranquille*,
lápices de color y
tinta sobre papel,
1893. Colección
Privada. Extraído de:
[https://es.pinterest.
com/pin/519180663
273471180/](https://es.pinterest.com/pin/519180663273471180/)**



**Fig. 9: *Les Trésors de Sathan*, óleo sobre lienzo,
258 x 268 cm., 1895. Musées royaux des beaux-
arts de Belgique, Bruselas. Extraído de:
[https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/ar
t/works-1887-1900/#ip-carousel-242](https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#ip-carousel-242)**



Fig. 10: *Le Christ glorifié par les enfants*, óleo sobre lienzo, 222 x 247 cm., 1895.

Collection des Prix de Rome, Anvers. Extraído de:

<https://lightbearerofbeautv.wordpress.com/art/works-1887-1900/#ip-carousel-189>



Fig. 11: *L'oracle à Donone*, óleo sobre lienzi, 118 x 170 cm., 1896. Colección Privada.

Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#jp-carousel-261>



Fig. 12: *Orphée aux enfers*, óleo sobre lienzo, 1896. Colección Privada. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#jp-carousel-338>



Fig. 13: *L'École de Platon*, óleo sobre lienzo, 260 x 605 cm., 1897. Musée d'Orsay, París. Extraído de:
<https://lightbearerofbeautv.wordpress.com/art/works-1887-1900/#ip-carousel-246>



Fig. 14: *L'amour des âmes*, óleo sobre lienzo, 268 x 150 cm., 1900. Musée Communal des beaux-arts, Ixelles. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#jp-carousel-239>



Fig. 15: *L'homme dieu*, óleo sobre lienzo, 500 x 500 cm.,
1903. Groeningemuseum, Brujas. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-211>



Fig. 16: *Prométhée*, óleo sobre lienzo, 500 x 250 cm., 1907. Université Libre de Bruxelles, Bélgica. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel->



Fig. 17: Estudio en lápiz para el ciclo de la *Justice, La loi morale o La Justice de Moïse*, 1911-1914. Obra destruida en 1914. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel->



Fig. 18: Estudio en lápiz para el ciclo de la *Justice, La justice ancienne*, 1911-1914. Obra destruida en 1914. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-275>



Fig. 19: Estudio en lápiz para el ciclo de la *Justice, La justice chrétienne*, 1911-1914. Obra destruida en 1914. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-277>



Fig. 20: Estudio en lápiz para el ciclo de la *Justice, La justice moderne*, 1911-1914. Oba destruida en 1914. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-276>



Fig. 21: Estudio en lápiz para el ciclo de la *Justice*, *La justice idéale*, 1911-1914 (detalle). Obra destruida en 1914. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-274>



Fig. 22: *Suc l'autel de la Patrie*, óleo sobre lienzo, 305 x 205 cm., 1918. Royal Academy of Fine Arts, Bruselas. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-292>



Fig. 23: *La Belgique indomptable*, óleo sobre lienzo, 177 x 127 cm., 1919. Obra desaparecida. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-295>



Fig. 24: *Les Forces*, óleo sobre lienzo, 500 x 800 cm., 1924. Palais de la Justice, Bruselas.
Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-304>



Fig. 25: *L'École du silence*, óleo sobre lienzo, 180 x 153 cm., 1929. Chi Mei Museum, Taiwan. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-315>



Fig. 26: Dibujo preparatorio de *Dieu vaincu par l'Amour*, 1930. Colección Privada. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-299>



Fig. 27: *Séraphîtus-Séraphita*, óleo sobre lienzo, óleo sobre lienzo, 187 x 103 cm., 1932. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-314>



Fig. 28: *La Roue du monde*, óleo sobre lienzo, 298 x 231,1 cm., 1940. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-303>



Fig. 29: *Mysteriosa*, Lápidos de color sobre papel, 40 x 321 cm., 1892/1944.
Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruselas. Extraído de:
<https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1887-1900/#jp-carousel-244>



Fig. 30: *Vision de Paix*, óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm., 1947. Colección Privada. Extraído de: <https://lightbearerofbeauty.wordpress.com/art/works-1900-1947/#jp-carousel-302>